31

Pordenone, 6-13 ottobre 2012

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

Catalogo *Catalogue*

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

31

Pordenone, 6-13 ottobre 2012

a Sara
perché ci manchi

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 31

6 - 13 ottobre 2012
Teatro Verdi
Pordenone

Progetto realizzato con

La Cineteca del Friuli

cinemazero

Enti promotori

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

MiBAC Direzione Generale per il Cinema

Comune di Pordenone

Provincia di Pordenone

Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura Pordenone

Fondazione CRUP

Friuli Venezia Giulia

Con il sostegno di

FRIULADRIA CRÉDIT AGRICOLE

ASSOCIAZIONE CULTURALE
"LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO"

Soci fondatori
Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli,
Piero Colussi, Andrea Crozzoli, Luciano De Giusti,
Livio Jacob, Carlo Montanaro, Mario Quargnolo†,
Piera Patat, Davide Turconi†

Presidente
Livio Jacob

Direttore
David Robinson

Hanno collaborato al programma e desideriamo ringraziare:

Eventi speciali: Laurent Mannoni, Olivier Auboin-Vermorel, Céline Ruivo, Wafa Ghermani, Maud Nelissen, Paul McGann *(Les Aventures de Robinson Crusoé)*; Mark Fitz-Gerald, Maud Nelissen, Kevin Brownlow, Patrick Stanbury (*The Patsy*); Maria Luisa Sogaro, Emanuela Gobbo, Silvia Moras (*A colpi di note*); Jean Darling, Ron Magliozzi, Donald Sosin (*Jean Darling 90*); Renée George (*Le Petit Nuage*); Lenny Borger, Touve R. Ratovondrahety, Alessandra Montini Natalucci, Roberto Spremulli, Rossella Torri, Carlo Pinardi, Mons. Otello Quaia, Mark Fitz-Gerald, Julien Boury, Agnès Bertola (*La Passion de Jeanne d'Arc*); Agnès Bertola, Henri Chamoux, Joël Daire, Laurent Mannoni, Manuela Padoan, Céline Ruivo, Julien Boury, Jean-Guillaume Bart, John Sweeney, Dr. Richard Copeman (*Phono-Cinéma-Théâtre*); Carl Davis, Kevin Brownlow, Patrick Stanbury *(A Woman of Affairs).*

Charles Dickens: Michael Eaton, Bryony Dixon, Graham Petrie, David Mayer, Joss Marsh, Margaret Deriaz, Fleur Buckley, John Oliver, Gyongyi Balogh, Vlastimir Sudar, David Shepard, Ned Thanhouser, Thomas Christensen, Anne Morra, Mary Keene, Todd Wiener, Steven K. Hill, Céline Ruivo, Wafa Ghermani, Antonia Guerrero, Mike Mashon, Rob Stone, Lynanne Schweighofer, Eric Le Roy, Fereidoun Mahbiubi, Cristina Bernáldez, Daniel Bish, Geoff Brown.

Anna Sten: Peter Bagrov, Valerij Bosenko, Alexander Horwath, Sergei Kapterev, Natalia Nussinova, Paula Félix-Didier, Ivan Kozlenko, Hans-Michael Bock. Annette Groschke, Anke Hahn, Matteo Pavesi, Luigi Boledi.

Selig: Andrew Erish, Mike Mashon, Rob Stone, Lynanne Schweighofer, Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt, May Haduong, Amy Turner.

Animazione tedesca: Annette Groschke, Doris Hackbarth, Barbara Schütz, Anke Hahn, Carmen Prokopiak.

W. W. Jacobs: Bryony Dixon, Christine Gledhill, Janice Healey, Laraine Porter, Ann Ramsden, Alex Rock, Margaret Deriaz, Fleur Buckley

// canone rivisitato: Nicholas Baer, Stefan Drössler *(Die freudlose Gasse)*; Anne Morra, Mary Keene *(Hands Up!)*; Sergei Kapterev, Valerij Bosenko *(Prostoi Slucai)*; Anton Kaes, Anke Wilkening, Carmen Prokopiak, Ernst Szebedits *(Die Weber)*; Sergei Kapterev, Alexander Horwath, Markus Wessolowski *(Zvenyhora)*; Jared Case, Dan Wagner, Tim Wagner, Edward E. Stratmann, Martin Koerber, Edith Kramer, Richard Koszarski.

Cinema delle origini: Laurent Mannoni, Céline Ruivo, Wafa Ghermani; Agnès Bertola, Manuela Padoan; Claudia Gianetto, Serge Bromberg; Leslie Anne Lewis, Meg Labrum, Sally Jackson, Graham Shirley.

Riscoperte e restauri: Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt, Rob Byrne, Guy Edmonds, Rixt Jonkman, Annike Kross, Steve Massa *(film EYE)*; Horst Claus, Barbara Schütz *(Familientag im Hause Prellstein)*; Kevin Brownlow, Robert Gitt, Steven K. Hill, Todd Wiener *(The Goose Woman)*; Anton Kaes, Barbara Schütz, Jutta Albert, Hans-Michael Bock, Stephen Horne *(Jenseits der Straße)*; Pierre Étaix, Odile Étaix, Pascale Bouillo, Gilles Duval, Séverine Wemaere (*Rupture)*; James Layton, David Pierce, Ned Price *(The Viking)*; Caroline Yeager, James Layton, Josh Romphf, Anthony L'Abbate, Deborah Stoiber, Edward E. Stratmann, Benjamin Tucker, Daniel Wagner, Tim Wagner *(Haghefilm/ Selznick School Fellowship)*; Aldo Bernardini, Claudia Gianetto, Mario Musumeci, Giuliana Puppin, Loredana Bortolotti - Civica Biblioteca Glemonense, Lucia Portale - Biblioteca Civica di Pavia *(Cinema italiano);* Ned Thanhouser, Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt, Mike Mashon, Rob Stone, Lynanne Schweighofer (*Thanhouser*).

Ritratti: Marco Segato, Francesco Bonsembiante, Lucia Candelperger.

Jonathan Dennis Memorial Lecture: David Sproxton, Aardman Animations.

Hanno prestato i film:
02 Films, Redondo Beach, CA
Academy Film Archive, Los Angeles
Archives françaises du film-CNC, Bois d'Arcy
BFI National Archive, Londra
Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlino
Cinémathèque française, Parigi
Cinemazero, Pordenone
Cineteca del Friuli, Gemona
Cineteca Nazionale - Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma
Danish Film Institute, København
Deutsche Kinemathek, Berlino
EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam
Filmarchiv Austria, Vienna
Filmmuseum München
Filmoteca Española, Madrid
Film Preservation Associates/Blackhawk Films Collection, Hat Creek, CA
Fondation Groupama Gan pour le Cinéma, Parigi
Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma, Parigi
Fondazione Cineteca Italiana, Milano
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden
Gaumont Pathé Archives, Parigi
George Eastman House, Rochester, NY
Gosfilmofond of Russia
Haghefilm, Amsterdam
Jolefilm, Padova
Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA
Lobster Films, Parigi
Magyar Nemzeti Filmarchívum / Hungarian National Film Archive, Budapest
Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires
Museo Nazionale del Cinema, Torino
The Museum of Modern Art, New York
National Film and Sound Archive, Canberra
Oleksandr Dovzhenko National Centre, Kiev
Österreichisches Filmmuseum, Vienna
Photoplay Productions, Londra
Southern Methodist University, Central University Libraries, G. William Jones Film & Video Collection, Dallas, TX
UCLA Film & Television Archive, Los Angeles
Warner Bros.

Tutti i film Cines in programma sono presentati per gentile autorizzazione della RIPLEY'S FILM Srl.

Ringraziamo per la gentile collaborazione:
Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema, Roma
Associazione Teatro Comunale Giuseppe Verdi, Pordenone
Bristol Silents
Centro Espressioni Cinematografiche, Udine
The Cinema Museum, Londra
Cineteca di Bologna
Comune di Sacile
FIAF - Féderation Internationale des Archives du Film, Bruxelles
Film Preservation Associates, Hat Creek, CA
Fondation Groupama Gan pour le Cinema, Parigi
Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinema, Parigi
L'Immagine Ritrovata, Bologna
L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, Rochester, NY
Museo del Precinema, Padova
RAI Sede del Friuli Venezia Giulia, Trieste
The Ronald Grant Archive, Londra
Rotary Club Sacile
Telluride Film Festival
Università di Udine

Ringraziamo inoltre:
Antti Alanen, Sabrina Baracetti, Giuseppe Barutti, Sergio Bernetti, Thomas Bertacche, Nicola Callegari, Irene Callegaro, Davide Del Duca, Dori Deriu Frasson, Sophie Djian, Giulio Dreosto, Stefano Flaibani, Dimitri Fiorin, Wally Furlan, Sergio Mattiassich Germani, Luca Giuliani, Peter Hall, Gianni Lessio, Adrienne Mancia, Claudio Mansutti, Marco Müller, Francesca Muner, Vladimir Opela, Eva Orbanz, Giacomo Panarello, Giovanni Pavan, Veronika Neugebauer, Claudio Pedrotti, Francesco Pitassio, Francesca Querin, Augusto Righi, Andrea Rodaro, Torkell Sætervadet, Carlo Spagnol, Marcella e Dante Spinotti, Fulvio Toffoli, Andrea Tomasi, Paolo Venier.

Un grazie speciale a Marina Mottin.

Sigla animata: Richard Williams

Accompagnamenti ed eventi musicali
Pianisti: Neil Brand, Günter A. Buchwald, Philip C. Carli, Antonio Coppola, Stephen Horne, Donald Sosin, John Sweeney, Gabriel Thibaudeau; *ed inoltre:* Mauro Colombis, Tama Karena, Elaine Loebenstein, Maud Nelissen, Andrew Simpson

Percussioni: Frank Bockius, Giacomo Salvadori, Francesco Tirelli

Contrabbasso e *fisarmonica:* Romano Todesco

Chitarra: Massimo Cum, Michele Pucci

Clarinetto, sax: Lorenzo Marcolina

A colpi di note: Orchestra della Scuola Media Centro Storico di Pordenone *diretta da* Maria Luisa Sogaro; Orchestra della Scuola Media "Leonardo da Vinci" di Cordenons *diretta da* Emanuela Gobbo

Les Aventures de Robinson Crusoé: Maud Nelissen; Yamila Bavio (flauti), Daphne Balvers (soprano sax), Frido ter Beek (percussioni, effetti); Paul McGann (narratore)

Jean Darling 90!: Jean Darling, Donald Sosin (piano)

La Passion de Jeanne d'Arc: Orchestra e Coro San Marco

The Patsy: Maud Nelissen, FVG Mitteleuropa Orchestra

Phono-Cinéma-Théâtre: John Sweeney, Frank Bockius e Romano Todesco

A Woman of Affairs: Carl Davis, FVG Mitteleuropa Orchestra

Pordenone Masterclasses
Neil Brand, Günter A. Buchwald, Philip C. Carli, Stephen Horne, Donald Sosin, John Sweeney, Gabriel Thibaudeau

Partecipanti: Philip Blandford, Bruno Rattini

Collegium
Riccardo Costantini (coordinamento)
David Mingay

Coordinamento organizzativo
Federica Dini

Ufficio Stampa
Giuliana Puppin
con la collaborazione di
Volpe & Sain Comunicazione
Moira Cussigh
e con Sara Cozzarin

Comunicazione, Promozione, Ospitalità
Max Mestroni

Ricerca e movimento film
Elena Beltrami

Informazioni, Accrediti
Lucia Da Re
con Daniela Evangelisti

Donors
Stefano Pagani
con Riccardo Sullini

Assistenza informatica
Andrea Tessitore

Grafica e immagine coordinata
Giulio Calderini & Carmen Marchese

Realizzazione allestimenti
Ideagrafica srl
Ivan Olivo
Utilgraph

Redazione catalogo
Catherine A. Surowiec
Impaginazione: Michele Federico

Stampa
Arti Grafiche Friulane

Proiezioni
Roberto Zago, Riccardo Burei,
Max Burello, Alessandro Micoli,
Marco Zago, Antonio Zuzzi

Assistenza in sala e in cabina
Catia Da Pieve con Stefano Cereser,
Floriano Cervelli, Greta Del Mistro, Paolo Piuzzi

Cassa Teatro Verdi
Rossella Mestroni
con Elisabetta Dainese e Varuska Driutti

FilmFair
Alessandra Bortolin
con Luca Antoniazzi, Nicola Castellarin,
Lucia Prosdocimo

Social Media Reporter
Elena Tubaro
con Valerio Greco

Proiezioni per le scuole
Silvia Moras, Elena Chiara D'Incà, Tommaso Lessio

Contabilità
Sandra Frizziero

Sottotitoli
Underlight di Evelyn Dewald
con Silverscreen di Edward Catalini

Interpretariato
Margherita Roncaglia

Servizi fotografici
Paolo Jacob

Riprese video
Pasqualino Suppa

Programmatrice web
Viola Della Marina

Collaboratori operativi
Massimo Miani, Marco Zinesi
con Moreno Comand, Davide Cozzarin,
Alessandro Filipet, Marco Moressa,
Tibede Tadesse, Barbara Trevisan,
Enrico Valdevit, Toni Zarrillo

Volontari
Martina Bianchet, Annamaria Dini, Elena Falomo, Antonella Bambina, Orsola Chiaradia, Thierry Geromin, Valentina Magris, Manuela Pin, Chiara Pozzetto, Tiziana Taffarel

Agenzia viaggi
Mundoescondido Viaggi D&P, Udine

Servizio Import-Export
Sandro Blarasin/Doganaconsulting snc, Pordenone

Ringraziamo per la cortese disponibilità:
Gianpaolo Andreutti, Angela Biancat, Arrigo Buranel, Dodo e Zaira Biggio, Hilde Bortolozzi, Emiliano Calderini, Gaia e Nicole Candotti, Mirco Cariddi, Francesco Chirico, Maurizio Cini, Cristiana Cirielli, Nicola Conficoni, Silvia Corelli, Rachele D'Andrea, Francesca De Biasio, Patrizio A. De Mattio, Alessandro De Zan, Danilo Dei Cas, Antonio Danin, Dori Deriu Frasson, Giancarlo Dini, Luciano Di Bernardo, Anna Donda, Carlo Fedrigo, Federica Felice, Elda Felluga, Erminio Fignon, Patrizia Furlano, Grzegorz Franczak, Maria Paola Frattolin, Alessandro Gaetano, Marta Gallo, Giorgio Giacomet, Stefano Gorasso, Annalisa Greco, Gianluca Guzzo, John River Kaufmann, Flavia Leonarduzzi, Simone Londero, Ferruccio Luppi, Andrea Malacart, Sonia Manente, Claudio Mansutti, Ivan Marin, Flavio Marsonet, Alessandro Milocco, Maurizio Minello, Sandro Miorini, Elia Mioni, Clelia Pagani, Luca Penna, Nicoletta Petrin, Gabriella Piccin, Roberto Pizzutti, mons. Otello Quaia, Luisa Raoss, Fabio Rigo, Alice Rispoli, Gianpiero Riva, Alessandro Sacilotto, Paola Salvadori, Loredana Schembri, Vladislav Shabalin, Edi Sommariva, Paolo Turchet, Stefania Turco, Chiara e Giovanni Triolo, Andrea Massimo Valcher, Marco Villotta, Marina Zancanaro, Martina Zanin, Michela Zin.

Ringraziamo per i servizi offerti:
ABC Informatica, Pordenone
ASCOM Confcommercio, Pordenone
Amici della Cultura, Pordenone
Associazione Sviluppo e Territorio
Autosystem Pordenone
Christie
Digitronic Service
Le Donne del Vino FVG
EHome Italia Service srl
Fallani, Stamperia Serigrafica
Itineraria
Legambiente FVG
Mymovies.it
Pordenone Crash srl
Pordenone Turismo
Pordenone with Love
Ruote del Passato
SIM2
SloWWays
WWF

Hanno messo a disposizione la propria casa e siamo loro riconoscenti: Anna Balliana Rosolen, Pietro Basso, Antonio Bertoli, Anna Bortolin, Martina Brino, Lucia Brunetta, Gianni Chiaradia, Vally Cimolino, Elvira Cinelli, Carlo e Giuliana Dal Mas, Mariateresa Del Ben, Francesco Furlan, Steve Kovarik, Marirosa Lelleri, Catia Lorenzon, Marianne Muntendam, Adriana Pagnucco, Giuseppe Peron, Tullio Pin, Denis Poletto, Serena Privitera, Claudio Rover, Alessia Salmaso, Mariagrazia e Dino Schinella, Maria Seriani, Marina Stroili, Giulio Cesare Testa, Laura Vendramin, Ivan Viola, Luca Vivian, Derek Wright.

Grazie inoltre a: Laura Basso Carrer, Daniele Betto, Annalisa Bianchin, Deborah Calcinoni, Claudia Canzi, Marco Carillo, Patrizia Carniello, Marco Casolo, Orsola Chiaradia, Paola Chiaradia, Santina Chiaradia, Loredana Chiarottin, Elvia Comuzzi, Diego Comuzzi, Dora Corai Nigro, Stefania Cozzi, Marilena Dall'Anese, Silvia De Anna, Marisa Del Piero, Mariateresa Del Zotto, Graziella Donadon, Luciana Fasoli, Mercedes Fassetta, Silvano Feletto, Cristina Felloni, Alessandra Gabelli, Laura Galluzzo, Anna Gemona, Laura Guerra, Maria Marcuzzo, Enrico Maria Mason, Antonio Melan, Elisabetta Michielin, Maria Pia Michielin, Germana Monteforte, Fabiola Montico, Silvana Mozzon, Giuliano Petracco, Massimo Pieretto, Lucia Raccanelli, Vanna Rossetti, Linda Rossetto, Alessandra Rosso, Edyta Ryba, Anna Sartor, Cinzia Spinato, Silvia Spironelli, Gianna Stellino, Mario Toffoli, Carla Vicenzot, Marta Zanette, Alessandra Zeni, Celestino Zille.

Un ringraziamento e un augurio speciale a Mark Fitz-Gerald.

Sostenitori / *Donors 2011*

Le Giornate del Cinema Muto ringraziano per il loro generoso sostegno / *The Pordenone Silent Film Festival gratefully acknowledges for their support:*

Markus A Campo
Richard Abel
Vito Adriaensens
Galya Aksenova
Antti Alanen
Silvio Alovisio
Carolyn Anderson
Mark Lynn Anderson
Fabio Andreazza
Ivan Andreoli
Olivetti Anna Paola
Paola Autera
Constance Balides
Francesco Ballo
Anna Batistova
Bo Berglund
Joanne Bernardi
Aldo Bernardini
Giorgio Bertoni
Didier Bertrand
Malcolm Billingsley
Francesc Blanquer Carraté
Cobi Bordewijk
Stephen Bottomore
Geoff Brown
Kevin Brownlow
Ugo Brusaporco
Mariona Bruzzo
Lisa Bulger
Elaine Burrows
Attilio Buttignol
Rob Byrne
Mirella e Alvaro Cardin
Rosa Cardona
Pierre Carrel
Umberto Cavalier
June Chanan
Noel Chanan
Carole Chazin
André Chevailler
Alessandro Chizzoni Rosemberg
Thomas Christensen
Ian Christie
Charlie Cockey
Edda Corbacella
Catherine Cormon
Donald Crafton
Scott Curtis
Vittorio Dabbene
Marina Dahlquist
Monica Dall'Asta
Susan Dalton
Chris Daniels
Helen Day-Mayer
Aurelio De Los Reyes
Leslie Debauche
Maurizio Del Ministro
Ornella Del Piero
Jan Anders Diesen
Giancarlo Dini
Andrea Dittgen
Stefan Drössler
Hervé Dumont
Alessandro Faccioli
Don Fairservice
Massimo Ferrari
Miguel Fidalgo
Leonhard M. Fiedler
Allyson Nadia Field
Harriet Fields
Stefania Fioravanti
Tony Fletcher
David Flynn
Roberto Fonzo
Luca Fornasier
Francois Francart
Sylvia Frank
Wolfgang Fuhrmann
Mark Fuller
André Gaudreault
Robert Gelfand
Nino Genovese
Sergio Germani
Claudia Gianetto
Marco Gianni
Martin Girod
Christine Gledhill
Leonhard Gmür
Frank Gray Frank
Laurent Guido
Pierre Guinle
Winfried Günther
Vera Gyürey
Veroslav Haba
Leslie Hardcastle
James Harrison
Marco Hassmann
Stephan Hauser
Lokke Heiss
Jan-Christopher Horak
Alexander Horwath
Gabriel Hughes
June Hwang
Gunnar Iversen
Pierre-Emmanuel Jaques
Josef Juenger
Michael Jurich
Tony Kaes
Gary Keller
Sarah Keller
Jesse Kercheval
Frank Kessler
Tatsuya Kimura
Andrea Kirchhartz
Martin Koerber
Hiroshi Komatsu
Richard Koszarski
Reto Kromer
Patrick Kuster
Pedro Lã
Meg Labrum
Michele Lagny
Cyrille Langendorff
Mark Langer
Massimo Lastrucci
James Layton
Mark Le Fanu
Sergio Leemann
Peter Lehman
Nina Levin Jalladeau
Nuccio Lodato
Maurizio Lodigiani
Martin Loiperdinger
Lars Lönroth
Denis Lotti
Patrick Loughney
Mario Leopoldo Lucioni Guerra
William Luhr
Matti Lukkarila
Daniela Macherelli
Ronald Magliozzi
Adrienne Mancia
Laurent Mannoni-Mancip
Jorge Martín Neira
Paul Marygold
Robert Mastrangelo
Piero Matteini
Jill Matthews
David Mayer
Russell Merritt
Jean-Jacques Meusy
Richard Meyer
April Miller
Laura Minici Zotti
Dario Minutolo
Anca Mitran
Massimo Alì Mohammad
Morando Morandini
Lucilla Moro
Camillo Moscati
Patrick Moules
Erika Mucignat
Charles Musser
Noussinova Natalia
Lilijana Nedic
Ivan Nedoh
Anne Nesbet
Philippe Ney

Trevor Norkett
Tatiana Novás S. Carvalho
Hisashi Okajima
John Oliver
Jan Olsson
Vladimir Opela
Eva Orbanz
Luigi Paini
Gabriel Paletz
Attilio Papini
Sergio Papini
Luigi Pasquali
Barrie Pattison
Brigitte Paulowitz
Ernesto Perez
Alberto Pesce
Graham Petrie
Fabio Pezzetti Tonion
Francesco Piccoli
Giuseppe Pilleri
Marco Pistoia
Paola Pizzutel

Giorgio Placereani
Adelina Preziosi
Leonardo Quaresima
Anne Isabelle Queneau
Philippe Rebillard
John Reed
Jean Philippe Restoueix
Bujor Ion Ripeanu
Brian Robinson
Nicoletta Rocco
Vittorio Romano
Gianni Rondolino
Magnus Rosborn
Anna Luisa Ruoss Girod
Anthony Saffrey
Francesco Saija
Heide Schlüpmann
Bodo Schoenfelder
Raymond Scholer
Jörg Schweinitz
Tony Scott
Michael Seeber

Eric Senat
Jaakko Seppälä
Brian Serpa
Thorsten Sessler
David Shepard
Scott Simmon
Maria Luisa Sogaro
Ove Solum
Bjorn Sorenssen
Paul Spehr
Patrick Stanbury
Giuseppe Stefanel
John Stone
Dan Streible
Richard Szotyori
Doris Magdalena Talpay
Ned Thanhouser
Stefanie Tieste
Akira Tochigi
Daniela Tommasi
Yuri Tsivian
Dj Turner

Julie Turnock
Casper Tybjerg
Cristiano Vallieri
Anna Van Beusekom
Koen Van Daele
Henk Van Der Most
Flavio Vergerio
Tom Vincent
Isabella Vitale
Brigitta Wagner
Michael Walker
Gregory Waller
Jay Weissberg
Linda Williams
Keith Withall
Elaine Mae Woo
Chika Yamada
Paul Young
Joshua Yumibe
Jennifer Zale
Aldo Ziliotto

Lille Dorrit, A. W. Sandberg, 1924. (Det Danske Filminstitut)

A Woman of Affairs, Clarence Brown, 1928. (Photoplay Productions)

Sara Moranduzzo

1964-2012

Tracciamo un ricordo di Sara con la consapevolezza di quanto sia poco naturale farlo. Non solo perché non è nell'ordine delle cose morire a 47 anni e perché nessuno di noi ha ancora accettato fino in fondo l'idea che Sara non ci sia più, ma perché la sua voglia di vivere e la forza con cui ha lottato contro il mostro (così chiamava la sua malattia), non mettendo nemmeno in conto – come ci aveva confidato dopo la diagnosi – l'idea di non guarire, fanno a pugni con qualsiasi necrologio, anche il più affettuoso. Sara non avrebbe voluto essere ricordata in questo catalogo: alle Giornate lei avrebbe voluto esserci e contribuire, come aveva fatto fin dal 1995, alla loro riuscita – e anche vedere, da appassionata lettrice di Dickens, le tante versioni cinematografiche delle sue storie.

Our Fair Lady

L'incontro di Sara con le Giornate avvenne in occasione del centenario del cinema. Allora, come parte del team della Biblioteca dell'Immagine di Pordenone, si occupava del bookshop e faceva da guida alle scolaresche in visita alla storica mostra "Luce e movimento". L'anno successivo, dopo l'assunzione a Cinemazero, entrò a far parte ufficialmente della nostra squadra e da allora abbiamo curato insieme (e con Fulvio Toffoli, fino al 2009) l'ufficio stampa. Sara seguiva inoltre altri aspetti della promozione e teneva i rapporti con le istituzioni locali. Grazie alle sue doti comunicative e diplomatiche ha rappresentato il *trait d'union* ideale fra il festival e la città, anche perché della città e del suo tessuto culturale era parte integrante. Eclettica nei suoi interessi, anche dopo aver lasciato Cinemazero ha continuato a partecipare attivamente alla vita culturale di Pordenone e del Friuli collaborando, oltre che con le Giornate, con altri eventi di rilievo come Pordenonelegge, e scrivendo di cultura e di spettacolo sulle pagine del *Messaggero Veneto* e del *Piccolo*.

Dal 1995, questa è la prima edizione delle Giornate senza Sara. L'anno scorso aveva lavorato fino all'ultimo, rinunciando a essere fisicamente presente al festival solo perché proprio a fine settembre era stata fissata l'operazione in cui riponeva tante speranze, e che invece rivelò tutta la gravità della situazione.

Per il suo carattere, una combinazione unica di dolcezza, simpatia e caparbietà, la sua ironia, la competenza, la varietà dei suoi interessi che spaziavano dal cinema alla letteratura all'arte all'architettura al design, Sara lascia un ricordo indelebile e un grande vuoto. Né potremo dimenticare la lezione di dignità e coraggio che ci ha dato sfidando la malattia con l'incoscienza degli intrepidi. Aveva dei timori, come li avrebbe chiunque, ma ha affrontato ogni tappa, per quanto dolorosa fosse, da vera combattente, senza arrendersi a uno stato di debolezza crescente, e che pure non le ha mai tolto eleganza e bellezza. La magrezza, semmai, metteva ancora più in luce la lievità dei lineamenti e i suoi begli occhi azzurri.

Nel corso di quei difficili mesi Sara ha avuto il conforto e il sostegno concreto di tanti amici e di tante amiche, una catena di affetto e di solidarietà autentica ancora oggi impegnata a costruire progetti importanti che mirano a sottolineare e a rinnovare il ruolo di Sara all'interno della comunità. A loro va il nostro più sentito grazie.

Non potremmo che chiudere con le parole e con il sorriso di Sara, che ha saputo essere leggera sempre, anche nei momenti più critici. Alla vigilia dell'operazione, giusto un anno fa, scriveva così a chi le stava vicino: "Grazie per quello che avete fatto per me in questi mesi e per tutto l'affetto e l'attenzione che mi avete riservato. Durante l'anestesia vi sognerò. Ragazzi: FINALMENTE SI DORME!!!!!!!!! baci, bacini. s." – Giuliana Puppin

We record this memory of Sara, with the awareness of how unnatural it is to do so. Not just because it is not in the order of things to die at 47, and that none of us has yet totally accepted the idea that Sara will not be with us any more, but because her will to live and the strength with which she battled against the "monster" (as she called her sickness) – not even considering, as she confided after the diagnosis, the idea of not coming through – in a way deny any kind of "obituary", even the most affectionate. Sara would not have wished to be remembered in this catalogue; she would have wanted to be here to contribute, as she had since 1995, to its success. And, as a passionate reader of Dickens, she was very happy at the idea of being able to see so many film versions of his stories.

The first encounter of Sara and the Giornate was on the occasion of the centenary of cinema. Then, as a member of the team of the Pordenone Biblioteca dell'Immagine, she took care of the bookshop and conducted school tours of the historic 1995 "Light and Movement" exhibition. The following year, after joining Cinemazero, she officially became part of the Giornate team and from then on we curated the press office together – until 2009 also with Fulvio Toffoli. In addition Sara followed other promotional aspects and maintained relations with local institutions. Thanks to her gifts of communication and diplomacy, she represented the ideal trait d'union *between the festival and the city, particularly since she was herself an integral part of the city and its fabric. Eclectic in her interests, even after leaving Cinemazero she continued to participate actively in the cultural life of Pordenone and Friuli, collaborating, apart from the Giornate, with other important cultural events such as Pordenonelegge, and writing about culture and entertainment for* Messaggero Veneto *and* Il Piccolo.

This is the first edition of the Giornate without Sara since 1995. Last year she had worked until the last moment, only giving up the possibility of being physically present at the Festival because just at the end of September the date was fixed for the operation on which she placed so much hope, but which instead revealed the full gravity of the situation.

For her character – a unique combination of sweetness, sympathy and obstinacy – her irony, competence, the variety of her interests, which ranged from cinema to literature, to art, architecture and design, Sara leaves an indelible record and a great gap.

We cannot forget the lesson of dignity and courage which she has given us, defying the malady with the recklessness of great courage. She had fears, as anyone would have, but she confronted every setback, no matter how painful, as a real fighter, without giving way to a state of growing weakness, which had never taken away her elegance and beauty. The leanness, if anything, emphasized her fine features and beautiful blue eyes.

In the course of these difficult months, Sara had the comfort and the concrete support of many friends, a chain of affection and true solidarity, still committed today to organize and establish important projects that will aim to emphasize and renew the role of Sara within the community. To these friends we owe special gratitude.

We can only conclude with the words and with the smile of Sara, who could always be light, even in the most crucial moments. Just before the operation, exactly a year ago, she wrote this to those who were closest to her: "Thank you for all you have done for me in these months and for all the affection and attention which you have given me. Under the anaesthetic I shall dream of you. Friends: FINALLY SOME SLEEP!!!!!!!!!! Kisses, many kisses. S." – Giuliana Puppin

La Biblioteca di Sara

Oltre al cinema Sara amava profondamente la lettura e i libri, tanto da custodirne un gran numero. Affinché questo vasto patrimonio non vada perso, gli amici di Sara, l'associazione Andos e l'ospedale di Pordenone stanno elaborando il progetto "La Biblioteca di Sara" che, attraverso i libri e il loro utilizzo, permetterà di mantenere vivo il ricordo di Sara e insieme il coraggio e la dignità con cui ha combattuto la malattia oncologica. A sostegno di questa iniziativa, domenica 7 ottobre al Teatro Verdi ci sarà una raccolta fondi in occasione della serata dickensiana in ricordo di Sara. Si può contribuire anche tramite bonifico bancario: conto corrente intestato all'Associazione Andos Onlus; causale: "elargizione progetto La Biblioteca di Sara"; Banca di Credito Cooperativo Pordenonese; IBAN: IT40X0835664930000000031864.

Sara's Library

As well as cinema, Sara profoundly loved literature and books, of which she had lovingly collected and treasured a great number. So that this important heritage is not lost, Sara's friends, the Andos Association and the hospital of Pordenone, are developing the project "La Biblioteca di Sara" (Sara's Library) which, through the books and their continuing use, will enable us to keep alive the memory of Sara and at the same time the courage and dignity with which she fought cancer. To help support this initiative financially, on Sunday October 7 at the Teatro Verdi a collection will be made on the occasion of the Dickens serata dedicated to Sara's memory. Donations can also be made by bank transfer to the Association Andos Onlus; specify: "progetto La Biblioteca di Sara" (for bank details, see opposite line).

Greta Garbo, John Gilbert in *A Woman of Affairs*, Clarence Brown, 1928. (Photoplay Productions)

Sommario / *Contents*

3 Presentazione / *Introduction*

6 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*

7 In ricordo di Jonathan Dennis
The Jonathan Dennis Memorial Lecture

9 The 2012 Pordenone Masterclasses

10 Collegium 2012

13 Eventi speciali / *Special Events*
Les Aventures de Robinson Crusoé
The Patsy
A colpi di note / *Striking a New Note*
Jean Darling 90!
Le Petit Nuage
La Passion de Jeanne d'Arc
Phono-Cinéma-Théâtre
A Woman of Affairs

31 Charles Dickens
Il padre della sceneggiatura / *Father of the Screenplay*

63 Anna Sten
Attrice prima che diva / *Actress before Star*

85 W. W. Jacobs, narratore / *The Storyteller: W. W. Jacobs*

91 Selig Polyscope
Gli innovatori dimenticati / *The Forgotten Innovators*

105 Cinema d'animazione tedesco
German Animation, 1910-1930

115 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*

135 Cinema delle origini / *Early Cinema*
Après la bataille; Automaboulisme et autorité
Danse de l'éventail; Eugénie, redresse-toi
Nouvelles luttes extravagantes
Viaggio in una stella; Voyage autour d'une étoile
The Corrick Collection

143 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*
De Bertha; A Couple of Down and Outs
Familientag im Hause Prellstein; The Goose Woman
Jenseits der Straße; Rupture; The Spanish Dancer
The Unwanted; The Viking
The Haghefilm/Selznick Fellowship 2012
The Apollo Mystery: Das Geheimschloss; Wenn Völker streiten
Tardi/*Late* Thanhouser: A Modern Monte Cristo; Fires of Youth
Cinema italiano: Idillio infranto; Gli spazzacamini della Val d'Aosta
"Oh! Mother-in-Law"

183 Ritratti / *Portraits*

189 Indice dei titoli / *Film Title Index*

Introduzioni e schede di / *Introductions and programme notes by*

Nicholas Baer
Peter Bagrov
Aldo Bernardini
Lenny Borger
Kevin Brownlow
Rob Byrne
Paolo Cherchi Usai
Horst Claus
Carl Davis
Stefan Drössler
Michael Eaton
Guy Edmonds
Andrew Erish
Francine Evans
Claudia Gianetto
Emanuela Gobbo
Annette Groschke
Doris Hackbarth
Livio Jacob
Rixt Jonkman
Anton Kaes
Sergei Kapterev
Annike Kross
James Layton
Leslie Anne Lewis
Laurent Mannoni
Steve Massa
David Mayer
Maud Nelissen
Natalia Nussinova
Graham Petrie
David Pierce
Touve R. Ratovondrahety
David Robinson
Josh Romphf
Elif Rongen-Kaynakçi
Marco Segato
Maria Luisa Sogaro
Caroline Yeager

Redazione / *Edited by*
Catherine A. Surowiec

Traduzioni / *Translations by*
Lenny Borger, Paolo Cherchi Usai, Aurora De Leonibus, Andrea Filippi, Piera Patat,
Giuliana Puppin, David Robinson, Vladislav Shabalin, Catherine A. Surowiec; Key Congressi, Trieste.

Copertina/*Cover*: Cléo de Mérode, *Gavotte.* Phono-Cinéma-Théâtre. (Gaumont-Pathé Archives/Cinémathèque française)

Credits - Legenda / *Key to Abbreviations:* *ad:* adattamento/adaptation; *anim:* animazione/animation; *assoc:* associato/associate; *asst:* assistente/assistant; *bn* = bianco e nero; *b&w* = black and white; *choreog:* choreographer, choreography/coreografo, coreografia; *col:* colore/colour; *co-prod:* co-produttore, co-produzione/co-producer, co-production; *cost:* costumi/costumes; *des:* designer; *dial:* dialoghi/dialogue; *dir.* director; *dir. prod:* direttore di produzione; *dir. tecn:* direzione tecnica; *dist:* distribuzione/distributor; *ed:* editor; *eff. sp:* effetti speciali; *esec:* esecutivo; *exec.* executive; *f:* fotografia; *fps:* fotogrammi al secondo/frames per second; *ft:* piedi/feet; *m:* metri/metres; *mgr:* manager; *mont:* montaggio; *mus:* musica/music; *narr:* narratore, narrazione/narration, narrator; *op:* camera operator; *orig. l:* lunghezza originale/original length; *ph:* cinematography; *prod:* produttore, produzione/producer, production; *rec:* recordista/recordist; *rel:* released; *rl:* rullo, rulli/reel(s); *scen:* sceneggiatura/scenario, screenplay; *scg:* scenografia; *sd:* sonoro/sound; *sogg:* soggetto; *spec. eff:* special effects; *supv:* supervisione/supervisor, supervising; *tech:* technical; *v.c:* visto di censura.

L'anno indicato tra parentesi, nell'area del titolo, è, salvo errori, quello di edizione. / *The year indicated in parentheses on the title line is ordinarily that of the film's release.*

Presentazione */ Introduction*

Per i festival cinematografici vale un assioma: se il programma della nuova edizione non è migliore di quello della precedente, allora vuol dire che è peggiore. Per quanto ci riguarda, non nutriamo timori siffatti e se diciamo che le Giornate 2012 sono più ricche che mai di sorprese e stimolanti scoperte, non è per vantarci: il merito non è nostro, ma dei nostri amici e insostituibili sostenitori, gli archivi cinematografici di tutto il mondo, che ci hanno fatto generoso dono dei loro film, del loro tempo e dei frutti delle loro ricerche, e anche di coloro che hanno curato le varie sezioni e hanno scritto i testi per questo catalogo.

La Cinémathèque française ci ha regalato la première di un importante ritrovamento: *Les Aventures de Robinson Crusoé*, il film del 1902 che è per molti aspetti la più splendida opera di Georges Méliès. Ci è stata anche concessa la prima assoluta della ricostruzione del notevolissimo Phono-Cinéma-Théâtre, una delle meraviglie dell'Esposizione Universale di Parigi del 1900. La Cinémathèque e la Gaumont, in collaborazione con la Lobster Films, hanno riscoperto e restaurato l'intero repertorio, compresi sette dei dieci film originariamente provvisti di sonoro sincronizzato, registrato su cilindri fonografici. Il risultato non costituisce una mera curiosità storica o tecnica, bensì una vivida testimonianza delle più grandi personalità che si sono esibite sui palcoscenici della Belle Époque: Sarah Bernhardt, Coquelin *ainé* e Gabrielle Réjane; le stelle del balletto Risita Mauri, Carlotta Zambelli e Cléo de Mérode; e prestigiosi interpreti dell'opera, dell'operetta e del music hall. Il talento, come possiamo constatare, non svanisce: dopo 112 anni, questo è ancora un "all-star show".

Robinson Crusoé è il primo film della serata inaugurale, con musica composta e diretta, dal pianoforte, da Maud Nelissen. Lo segue il lungometraggio *The Patsy* di King Vidor, in cui l'impareggiabile Marion Davies si confronta con la formidabile Marie Dressler. Per la chiusura avremo *A Woman of Affairs* di Clarence Brown, interpretato da Greta Garbo e John Gilbert, con la prima esecuzione dal vivo della partitura di Carl Davis, diretta dal compositore stesso (la replica dello stesso spettacolo sarà proposta il giorno dopo al pubblico cittadino). Il terzo grande evento musicale di quest'anno rappresenta anche una spettacolare novità per le Giornate: *La Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer sarà proiettato nel Duomo di Pordenone, con una nuova partitura composta da Touve Ratovondrahety per il superbo organo settecentesco della cattedrale, coro, violoncello solista, tre trombe e due tromboni. I musicisti provengono tutti dall'Orchestra e Coro San Marco di Pordenone e ciò ci consentirà di realizzare la nostra ambizione di integrare il ruolo internazionale del festival nella vita culturale della città. Un ulteriore passo in tale direzione è segnato dall'intensificata partecipazione degli studenti delle istituzioni musicali regionali alle Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti, giunte alla decima edizione. Come di consueto, i musicisti delle Giornate lavoreranno quotidianamente con due pianisti "esterni" di grande talento: le Masterclasses, che raccomandiamo come uno dei nostri migliori spettacoli, rappresentano un affascinante viaggio nell'interpretazione musicale delle opere cinematografiche. Un'altra collaborazione particolarmente apprezzata, e che costituisce ormai un popolare e tradizionale appuntamento annuale, è "A colpi di note", che propone esilaranti comiche accompagnate dagli scolari di Pordenone e dintorni.

La sezione centrale delle Giornate 2012 è "Dickens, il padre della sceneggiatura", che celebra il bicentenario della nascita dello scrittore inglese riportando sullo schermo il maggior numero possibile di adattamenti cinematografici muti delle sue opere. Presentiamo inoltre la prima retrospettiva completa dei film muti di Anna Sten, attrice russa dal fascino magnetico le cui inimitabili qualità si eclissarono nel momento in cui Hollywood tentò di trasformarla in una star. Proseguendo nell'esplorazione dei primi, pionieristici studios americani spesso trascurati dalla storia ufficiale, presentiamo una scelta delle produzioni superstiti della Selig Polyscope. La recente biografia scritta da Andrew Erish, che ha curato la rassegna, è giustamente intitolata *Col. William N. Selig, the Man Who Invented Hollywood*. Grande innovatore, Selig costruì fra l'altro il primo studio a Los Angeles, fu il primo a girare western nel vero West, con veri cowboy e veri indiani, produsse il primo lungometraggio americano di due ore (*The Spoilers*), inventò il primo cinegiornale americano, inaugurò il serial e lanciò divi come Tom Mix e Kathlyn Williams.

Al British Silent Film Festival dobbiamo la riscoperta degli adattamenti dei racconti di W.W. Jacobs – "lo O. Henry dei porti" – realizzati all'inizio degli anni Venti dalla coppia formata dal regista Manning Haynes e dalla sceneggiatrice Lydia Hayward. Tipicamente inglesi per l'ingannevole delicatezza di un umorismo venato di sottile ironia, questi film brillano per la struttura e il modo esemplare in cui valorizzano le riprese in esterni e la caratterizzazione dei personaggi. Sulla scia della rassegna dedicata l'anno scorso ai cartoon giapponesi, rendiamo omaggio all'animazione tedesca nell'epoca del muto con due programmi che portano alla luce – più che gli animatori già famosi e attivi nel campo dell'arte e dell'avanguardia – alcuni talenti ignoti, molti dei quali furono attivi nella pubblicità. La sezione sul cinema delle origini comprende i più antichi adattamenti di opere di Dickens a noi noti, alcune riscoperte di Méliès e Velle e infine un'ulteriore selezione dai tesori della Corrick Collection (un filone d'oro che non è affatto esaurito: presenteremo un'altra parte nel 2013). Oltre a *La Passion de Jeanne d'Arc*, la quarta selezione annuale del "Canone rivisitato" propone nuovi restauri di classici familiari quali *Die freudlose Gasse* (La via senza gioia) di Pabst accanto a capolavori meno noti come *Die Weber* (I tessitori) di Friedrich Zelnick.

Quest'anno la sezione "Riscoperte e restauri" basterebbe da sola a fare un festival, a cominciare da tre notevoli opere restaurate. Da molto tempo, *The Spanish Dancer* di Herbert Brenon era visibile solo in versioni incomplete e con la trama poco comprensibile. Ora, grazie alla ricostruzione dell'EYE Film Instituut Nederland, possiamo finalmente comprendere la meraviglia che il film suscitò nel 1923. La Warner Bros. ha realizzato per le Giornate una nuova copia di *The Viking* di Roy

William Neill: la proiezione anticipa le celebrazioni dell'imminente centenario della Technicolor. L'UCLA Film & Television Archive ha magnificamente restaurato il capolavoro di Clarence Brown *The Goose Woman*, a partire da una copia a 16mm del film "perduto" che Kevin Brownlow scovò 54 anni or sono e che diede un impulso decisivo alla sua leggendaria passione per il cinema muto. Le riscoperte italiane di quest'anno sono il commovente *Gli spazzacamini della Val d'Aosta* di Umberto Paradisi, tratto dal dramma che Giovanni Sabbatini dedicò nel 1854 alla miserevole condizione dei fanciulli spazzacamino (vittime di frequenti abusi e soprusi ancora nel 1914, quando il film fu realizzato) e *Idillio infranto* di Nello Mauri, uno degli ultimi film muti italiani, il "sogno di celluloide" con cui l'uomo d'affari pugliese Orazio Campanella volle celebrare l'atmosfera e la cultura della regione natia. Ci auguriamo che Sir Sydney Samuelson possa essere con noi per presentare due film prodotti da suo padre G.B. Samuelson e diretti da Walter Summers: *The Unwanted* e *A Couple of Down and Outs* (1923), che anticipa la trama di *War Horse* di Spielberg. Il progetto Hans Steinhoff culmina con la pubblicazione del volume che Horst Claus ha dedicato a questo controverso regista e la proiezione del più sorprendente film di Steinhoff, *Familientag im Hause Prellstein*. Realizzato appena sei anni prima del noto *Hitlerjunge Quex*, è l'adattamento di una commedia del Teatro Ebraico di Berlino, i cui interpreti – tra i quali due futuri beniamini di Hollywood, S.Z. Szakall e Sig Arno – sarebbero stati presto costretti a emigrare oppure a prepararsi al peggio in Germania. Elif Rongen-Kaynakçi presenta un'altra delle sue antologie di comiche delle origini, questa volta dedicata alla figura della suocera, eterno bersaglio degli strali degli umoristi.

Come di consueto, il Collegium porterà a Pordenone 12 nuovi giovani studiosi appassionati di cinema muto mentre a un *collegian* dell'anno scorso verrà assegnato il premio annuale della Banca Popolare FriulAdria Crédit Agricole riservato al miglior "Collegium paper" – un riconoscimento vivamente apprezzato per i 14 anni di lavoro del Collegium, nel corso dei quali abbiamo visto numerosi ex *collegians* portare il proprio talento ed entusiasmo nel mondo accademico e archivistico.

Per una volta non ci lamenteremo delle restrizioni economiche che di questi tempi colpiscono la cultura. Il problema è universale; non resta che fare quanto possibile per superarlo. Noi speriamo di riuscirci con la collaborazione dei nostri ospiti, ai quali chiediamo di capire le ragioni che stanno dietro la riduzione dell'ospitalità o l'applicazione delle quote per l'accredito.

Per tutti i collaboratori delle Giornate quest'anno è stato dolorosamente segnato dalla scomparsa di Sara Moranduzzo. Entrata a far parte delle Giornate nel 1995, quando fu allestita la mostra per il centenario del cinema, Sara nel corso degli anni era diventata una presenza indispensabile nelle pubbliche relazioni; in particolare, si era prodigata per rafforzare i legami tra il festival, la città e le istituzioni regionali. Nel momento in cui rendiamo omaggio a Charles Dickens, uno scrittore da lei molto amato, Sara, con la sua generosa vitalità e il suo humour, ci manca più che mai. – Livio Jacob, David Robinson

It is an axiom of film festivals that if the programme is not better than last year's – it is worse. We have no such fears for our 31st programme; and when we assert that it offers more exciting rediscoveries and surprises than ever before, it is no boast on our own part, since the credit is due not to us, the Giornate team. All is thanks to our friends and essential supporters, those international film archives who have generously given their time, research, and films to make the festival possible, and those who have dedicated themselves to curating the different sections, and contributing to writing this catalogue.

The Cinémathèque française has granted us the première of a momentous rediscovery, the 1902 Les Aventures de Robinson Crusoé*, in many respects the most beautiful film by Georges Méliès that has re-emerged since his rehabilitation began more than 80 years ago. Equally, we have been granted the absolute premiere of the remarkable restoration of* Phono-Cinéma-Théâtre*, one of the wonders of the 1900 Paris Exposition Universelle. The Cinémathèque française and Gaumont, in association with Lobster Films, have recovered and restored practically the entire repertoire, including seven of the ten films which originally had synchronized sound, recorded on phonograph cylinders. The result is not just a historical curiosity, but a living record of the greatest stage stars of the Belle Époque, including Bernhardt, Coquelin* aîné*, and Réjane; the* étoiles *of the ballet, Mauri, Zambelli, and Cléo de Mérode; and outstanding figures of the opera, operetta, and music hall. Talent, we discover, doesn't fade: after 112 years, this is still an all-star show.*

Robinson Crusoe *constitutes the first item of the opening musical* serata*, composed and conducted from the piano by Maud Nelissen. The feature film that follows is King Vidor's* The Patsy*, with the incomparable Marion Davies confronted by the formidable Marie Dressler. The closing gala will be Clarence Brown's* A Woman of Affairs*, starring Greta Garbo and John Gilbert, with the theatrical premiere of Carl Davis's score, conducted by the composer himself. Our third major musical presentation is a spectacular innovation for the Giornate: Dreyer's* La Passion de Jeanne d'Arc *will be performed in the Duomo of Pordenone, with a new score by Touve Ratovondrahety, composed for the Duomo's superb historic 1749 organ, chorus, solo cello, three trumpets, and two trombones. The musicians are all from the renowned Coro San Marco and Orchestra San Marco of Pordenone, thus fulfilling the festival's constant ambition to integrate its international role with the cultural life of the city. This wish will be further achieved by the greater involvement of students from the regional musical institutions in the Festival's annual Masterclasses in film accompaniment, this year celebrating their 10th anniversary. As usual our resident musicians will work daily with two gifted guest pianists, and these Masterclasses can be recommended as one of the best shows in town, offering remarkable insights into film interpretation. An especially valued civic collaboration, now established as a popular annual tradition, is the Sunday afternoon comedy film show accompanied by Pordenone schoolchildren.*

The festival's major programme strand is "Dickens, Father of the Screenplay," marking the bicentenary of the British novelist's birth and bringing together the largest collection yet assembled of silent film adaptations of his works. We present the first complete retrospective of the silent films of the mesmeric Anna Sten,

a Russian actress whose unique qualities were to be eclipsed when Hollywood set out to transform her into a star. Further exploring the pioneering American studios often neglected in official history, we offer a selection of the surviving productions of Selig Polyscope. The new biography by Andrew Erish, who has curated the programme, is justly titled Col. William N. Selig, the Man Who Invented Hollywood*. Among his lifetime of innovations, Selig built the first studio in Los Angeles, was the first to film Westerns on real locations with real cowboys and Indians, made America's first two-hour feature (*The Spoilers*), created the first American newsreel, inaugurated the serial, and launched stars like Tom Mix and Kathlyn Williams.*

To the British Silent Film Festival we owe the rediscovery of the series of adaptations of the short stories of W.W. Jacobs – "the O. Henry of the Waterfronts" – made early in the 1920s by the director-writer team of Manning Haynes and Lydia Hayward. Very English in their deceptively gentle, sharply ironic humour, they are exemplary in structure and their use of location and character – and irresistibly enjoyable. To follow last year's programmes of Japanese animation, we present two programmes of German animation of the silent period, which bring to light unknown talents, many working in the advertising sector, rather than the well-known art and avant-garde animators. The early cinema programme includes the earliest-known Dickens adaptations, rediscoveries by Méliès and Velle, and a further selection from the riches of the Corrick Collection – even now not exhausted: we can offer yet another selection in 2013. Besides La Passion de Jeanne d'Arc*, the fourth annual selection of "The Canon Revisited" sets new restorations of familiar classics like Pabst's* Joyless Street *alongside less-known masterworks like Friedrich Zelnick's* Die Weber*.*

This year's "Rediscoveries and Restorations" section could be a festival in itself, featuring, for a start, three major restorations. Herbert Brenon's The Spanish Dancer *has long been known only in cut-down and hardly comprehensible versions. Now, restored by EYE Film Institute, we can appreciate why it was regarded as the wonder film of 1923. Warner Bros. have made a new print of Roy William Neill's* The Viking *specially for the Giornate screening: the* serata *screening anticipates a planned programme to celebrate the coming centenary of Technicolor. The UCLA Film & Television Archive provide a magnificent restoration of Clarence Brown's masterpiece* The Goose Woman*, largely established from the 16mm print of the "lost" film which Kevin Brownlow found 54 years ago, and which was one of the impacts which inspired his legendary dedication to silent cinema.*

This year's Italian rediscoveries are Umberto Paradiso's supremely moving The Chimney Sweepers of the Valley of Aosta*, based on Giovanni Sabbatini's 1854 play about the plight of child chimney sweepers – an abuse still current when the film was made in 1914; and Nello Mauri's* Idillio infranto *(Broken Idyll), one of the last Italian silent films, the "celluloid dream" of a Pugliese businessman, Orazio Campanella, who wanted to celebrate the atmosphere and culture of his native Puglia. We hope that Sir Sydney Samuelson will be with us to introduce two films produced by his father G.B. Samuelson and directed by Walter Summers –* The Unwanted *and* A Couple of Down and Outs *(1923) – a contemporary anticipation of the story of* War Horse*. The Hans Steinhoff project climaxes with the publication of Horst Claus' definitive book on this most controversial director and the screening of Steinhoff's most surprising film:* Familientag im Hause Prellstein*, made only six years before the notorious* Hitlerjunge Quex*, was an adaptation of a play from the Berlin Jewish Comedy Theatre, with a cast – including the future Hollywood favourites S.Z. Szakall and Sig Arno – who were soon to emigrate or suffer worse fates in Germany. Elif Rongen-Kaynakçi presents another of her anthologies of early comedies – this time dedicated to the eternal joke of the Mother-in-law…. And much more. We are obliged to offer a warning to guests that this year's programme is brutally demanding: there is nothing that may safely be skipped.*

The Collegium will as usual bring to Pordenone 12 new young scholars and enthusiasts of silent film; and one of last year's collegians will be selected for the annual Award presented by the Banca Popolare FriulAdria Crédit Agricole, for the year's best Collegium Paper – a greatly appreciated recognition of the Collegium's 14 years of work, which have seen many former collegians go on to bring enthusiastic new talents to the archival and academic worlds.

Finally, we shall not lose energy complaining about the predictable current economic restraints on culture. The problem is universal; the challenge is to overcome it in the best way we can. We hope we are achieving this, despite tough budget cuts, with the collaboration of our guests who – generally willingly and generously – share part of the burden, whether as patrons, or in understanding the need for higher accreditation charges and more restricted hospitality. We hope that all our guests agree that the Festival offers enough to deserve this degree of extra support.

The year has inevitably been shadowed for everyone working at the Giornate by the early death of Sara Moranduzzo. Sara joined the Giornate 16 years ago to work on our Centenary of Cinema exhibition, and over the years had become a vital personality in the work of public relations, in particular always striving to consolidate the links between the Festival and the city. One of her favourite authors was Charles Dickens. Pordenone will greatly miss her vital and always endearing presence.

Livio Jacob, David Robinson

Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*

Fin dalla loro nascita, avvenuta nel 1982, le Giornate del Cinema Muto hanno prestato una speciale attenzione al tema del restauro e della salvaguardia dei film. Nell'intento di approfondire questa direzione di ricerca, nel 1986 la Provincia di Pordenone ha istituito un premio internazionale che viene assegnato a personalità o istituzioni che si siano distinte per l'opera di recupero e valorizzazione del patrimonio cinematografico muto. Nel 1989 il premio è stato dedicato alla memoria di Jean Mitry, primo presidente onorario delle Giornate.

From its beginnings in 1982, the Giornate del Cinema Muto has been committed to supporting and encouraging the safeguard and restoration of our cinema patrimony. With the aim of encouraging work in this field, in 1986 the Province of Pordenone established an international prize, to be awarded annually to individuals or institutions distinguished for their contribution to the reclamation and appreciation of silent cinema. In 1989 the Award was named in memory of Jean Mitry, the Giornate's first Honorary President.

I vincitori dell'edizione 2012 sono / *This year's recipients are*

PIERRE ÉTAIX & VIRGILIO TOSI

Vincitori delle edizioni precedenti/*Previous winners*

2011 National Film Preservation Foundation & The New Zealand Film Archive
2010 André Gaudreault & Riccardo Redi
2009 Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès
2008 Laura Minici Zotti & AFRHC
2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz
2006 Roland Cosandey & Laurent Mannoni
2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian
2004 Marguerite Engberg & Tom Gunning
2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig
2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy
2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low
1999 Gösta Werner & Arte
1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty
1997 John & William Barnes & Lobster Films
1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata
1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen
1994 David Francis & Naum Kleiman
1993 Jonathan Dennis & David Shepard
1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli
1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum
1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz
1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
1988 Raymond Borde & George C. Pratt
1987 Harold Brown & William K. Everson
1986 Kevin Brownlow & David Gill

In ricordo di Jonathan Dennis */ The Jonathan Dennis Memorial Lecture*

Per ricordare Jonathan Dennis (1953-2002), che ha fondato e diretto per anni il New Zealand Film Archive, le Giornate organizzano ogni anno una conferenza a lui dedicata, chiamando a parlare personalità il cui lavoro contribuisce allo studio e alla valorizzazione del cinema muto. Jonathan Dennis era un archivista esemplare, un paladino della cultura del suo paese, la Nuova Zelanda – con una profonda consapevolezza del ruolo del popolo indigeno dei Maori, e soprattutto era una persona di eccezionali dote umane.

In 2002 the Giornate del Cinema Muto inaugurated this annual lecture in commemoration of Jonathan Dennis (1953-2002), founding director of the New Zealand Film Archive. Jonathan Dennis was an exemplary archivist, a champion of his country's culture – particularly of Maori, the indigenous people of New Zealand – and above all a person of outstanding human qualities.
The lecturers are selected as people who are pre-eminent in some field of work associated with the conservation or appreciation of silent cinema.

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE 2012

La conferenza in ricordo di Jonathan Dennis è tenuta quest'anno da David Sproxton, co-fondatore e presidente esecutivo della *Aardman Animations.* Lui e Peter Lord (che commemorò Jonathan alle Giornate del 2004) si conoscevano dai tempi della scuola a Woking e nel 1970 realizzarono insieme il loro primo film d'animazione, usando una cinepresa Bolex appartenente al padre di David per filmare sagome di carta ritagliate e disegni col gessetto. I due ebbero così la possibilità di realizzare dei brevi film d'animazione per *Vision On*, un programma televisivo per ragazzi della BBC. Inevitabilmente, questo spinse Sproxton e Lord a dedicarsi a tempo pieno all'animazione e, nel 1976, dopo essersi laureati, fondarono a Bristol, dove veniva registrato *Vision On*, lo studio Aardman.
Da allora, la Aardman Animations si è sviluppata al di là di ogni aspettativa. Uno dei loro primi impegni professionali fu la serie *The Amazing Adventures of Morph*. Ma ad attirare l'attenzione sui due cineasti fu soprattutto l'innovativo mix di animazione e conversazioni "vox pop" su esperienze di vita reale realizzato per la Channel 4 Television. Nel corso degli anni, la Aardman ha scoperto e coltivato molti nuovi talenti dell'animazione, tra cui Nick Park, Peter Peake, Richard Starzac e Stefan Marjoram. La qualità speciale della partnership all'origine dello studio Aardman risiede nel fatto che Sproxton e Lord non hanno mai ceduto alla tentazione di trasformarsi in due mogol. Nonostante il grande successo internazionale del loro studio, essi sono rimasti due artisti sensibili e impegnati, costantemente coinvolti in ogni aspetto della produzione.
Sproxton ha co-prodotto *Chicken Run* (*Galline in fuga*), *The Curse of the Were-Rabbit* (*Wallace & Gromit: La maledizione del coniglio mannaro*), *Flushed Away* (*Giù per il tubo*), *Arthur Christmas* (*Il figlio di Babbo Natale*) e il recente *Pirates! Band of Misfits* (*Pirati! Briganti da strapazzo*) diretto da Peter Lord, ed è strettamente coinvolto nei molti progetti televisivi dello studio.
Come Peter Lord e Richard Williams, anche David è stato più volte alle Giornate: sono tre grandi animatori che riconoscono la straordinaria influenza del cinema muto sulle tecniche dell'animazione. La Aardman è tra i principali sponsor del Bristol Slapstick Festival, per il quale ha istituito l'Aardman Award che premia ogni anno "gli artisti distintisi in modo significativo nella raffinata arte della commedia muta e visiva". Nel 2008 lo studio ha contribuito al restauro dei film di Alexander Shiryaev per lo storico omaggio che le Giornate hanno dedicato al geniale pioniere russo dell'animazione.
La conferenza in ricordo di Jonathan Dennis è uno sviluppo della Richard Gregory Lecture che Sproxton ha tenuto presso l'università di Bristol lo scorso anno e che ha suscitato grande interesse per la sua originale associazione fra la storia dell'animazione e la natura della percezione. Come scrive lo stesso Sproxton, "la conferenza riguarda il nostro modo di percepire le immagini in movimento e s'interroga sull'esistenza di un linguaggio universale delle espressioni facciali e del linguaggio corporeo; e sui motivi che ci rendono sgraditi i personaggi che sono quasi, ma non del tutto, umani. Il tema centrale verte sul nostro modo di percepire il movimento, l'emozione, e su come noi spettatori reagiamo".

This year's lecturer, David Sproxton, is co-founder and executive chairman of Aardman Animations. He and Peter Lord – a former Jonathan Dennis lecturer – met as schoolboys in Woking, and in 1970 collaborated on their first animated film, using a Bolex camera belonging to David's father to film cut-outs and chalk drawings. It won the pair a chance to make short animated films for the BBC children's programme Vision On. *This inevitably led to trying their hand at film-making full-time, and in 1976, when Sproxton and Lord graduated from university, they set up Aardman in Bristol, where* Vision On *was recorded.*
Since then the studio has grown beyond all recognition. One of their first professional commissions was the series The Amazing Adventures of Morph. *They soon attracted attention with their ground-breaking marriage of animation to real-life* vox pop *conversations, for Channel 4 Television. Over the years Aardman have discovered and nurtured many new animation talents, including Nick Park, Peter Peake, Richard Starzac, and Stefan Marjoram.*

The special quality of the original Aardman partnership is that Sproxton and Lord have never allowed themselves to be turned into moguls. Despite the international success of the company, they remain human and committed artists, involved in every aspect of the production. Sproxton has co-produced Chicken Run, The Curse of the Were-Rabbit, Flushed Away, Arthur Christmas, *and the recent* Pirates! Band of Misfits, *directed by Peter Lord, and is intimately involved in the studio's many television projects.*

Like Peter Lord and Richard Williams, David has been a frequent visitor to the Giornate: all three great animators acknowledge the powerful influence of silent cinema on animation techniques. Aardman are major sponsors of the Bristol Slapstick Festival, for which they have instituted the annual Aardman Award for outstanding achievement in visual comedy. In 2008 Aardman contributed generously to the costs of restoring the films of Alexander Shiryaev for the Giornate's historic tribute to the pioneer animator.

His Jonathan Dennis Lecture will be a development of the Richard Gregory Lecture he delivered at the University of Bristol last year, and which attracted marked attention for its original and ranging association of animation history with the nature of perception. He writes, "The talk is really about how we perceive moving images and moves on to whether there is a universal language of facial expression or body language; and why we don't like characters that are almost human but not quite. It is focussed on how we perceive motion, emotion, and how we as audiences respond."

Precedenti relatori/*Previous Lecturers:* Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004), Donald Richie (2005), Michael Eaton (2006), John Canemaker (2007), Eileen Bowser (2008), Edith Kramer (2009), Sir Jeremy Isaacs (2010), Serge Bromberg & Eric Lange (2011)

The 2012 Pordenone Masterclasses

Giunte alla decima edizione, le Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti hanno acquisito una reputazione internazionale per il contributo davvero unico dato a un campo musicale molto specialistico e già ci sono dei progetti per sviluppare l'idea in altri centri. Le lezioni sono aperte agli ospiti del festival, per cui costituiscono uno dei pezzi forti del programma. In particolare aprono nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Un musicista di cinema esige e sviluppa una capacità di penetrare il contenuto, la psicologia, la struttura di un film molto più acuta degli altri, ed è questo che i nostri pianisti cercano di trasmettere nel corso delle lezioni, risultando illuminanti anche per gli studiosi più sofisticati.
Il primo obiettivo delle Masterclasses è quello di raffinare e sviluppare la tecnica dei giovani artisti che vogliono cimentarsi con il cinema muto e per questo siamo alla costante ricerca di candidati idonei. I musicisti invitati quest'anno sono **Philip Blandford** e **Bruno Rattini**.
Philip Blandford ha studiato musica alla Bristol University e ha sempre amato improvvisare in vari generi. Oltre a dedicarsi costantemente al repertorio classico, Chopin in particolare, e ad essersi cimentato con il musical teatrale, è diventato un provetto jazzista stile anni venti e sta ora cercando di applicare la sua vasta esperienza al cinema di quel periodo.
Bruno Rattini ha cominciato a suonare da piccolo, sotto la guida del padre, il celebre organista Stefano Rattini. Bruno si è diplomato in Organo e Composizione Organistica presso il Conservatorio di Trento e pur continuando a perfezionarsi come organista, nel tempo libero si è dedicato al pianoforte e alla fisarmonica: "Sono affascinato da ogni tipo di musica (all'organo adoro suonare colonne sonore cinematografiche), mi piace improvvisare perché posso creare e trasmettere emozioni. Mi piacciono i collegamenti tra le arti e trovo attraente l'idea di approfondire il commento delle immagini con la musica."
Donazione Otto Plaschkes I costi del soggiorno a Pordenone dei candidati prescelti per le Masterclasses sono sostenuti con la donazione Otto Plaschkes. Quando questo creativo produttore del cinema britannico di origine austriaca morì nel 2005, un gruppo di amici costituì un fondo da versare alle Giornate in suo ricordo. Visto che la passione più grande di Otto era la musica e che egli era rimasto affascinato dall'attività svolta dal festival in campo musicale, la donazione Otto Plaschkes è stata destinata alle Masterclasses con l'entusiastica approvazione della vedova, Louise Stein.

Now in their tenth year, the Pordenone Masterclasses in silent film accompaniment have today a world-wide reputation for their unique contribution to this very specialized field of music, and there are already plans to extend the idea to other centres. They are open to festival guests, who are discovering that the Masterclasses provide one of the best shows in town. In particular they offer new insights into film interpretation. The best film musicians, as we discover, require and develop a much deeper insight into the film's content, psychology, and structure than the rest of us, and our musicians collaborate to impart something of this, in the course of the masterclass sessions, in a way that is illuminating even to the most sophisticated film scholars.
The first aim of the masterclasses is to refine and develop the technique of young artists embarking on film accompaniment, and we are always in search of likely candidates. This year's masterclass guests are ***Philip Blandford*** *and* ***Bruno Rattini****.*
Philip Blandford studied music at Bristol University, and has always enjoyed improvisation in various genres. In addition to an abiding dedication to the classical repertoire, especially Chopin, and experience in musical theatre work, he has since become an accomplished jazz player in the style of the 1920s, and is now seeking to apply his ranging expertise to the cinema of the period. Bruno Rattini began to play music as a small child, under the guidance of his father, the celebrated organist Stefano Rattini. Bruno graduated with a degree in organ and organ composition at the Conservatory of Trento, and while continuing his development as an organist has worked with piano and accordion in his spare time: "I am fascinated by every type of music (I adore playing film soundtracks on the organ) and I like to improvise because I am able to create and transmit emotions. I love the links between the arts and am attracted by the idea of deepening the significance of the images with music."
The Otto Plaschkes Gift *The residence of the Masterclass participants in Pordenone is supported by the Otto Plaschkes Gift. When the Austrian-born Otto Plaschkes, one of Britain's most imaginative film producers, died in 2005, a group of his friends contributed to a fund to be donated to the Giornate in his memory. Otto's passion – after film – was music, and he was particularly fascinated by the musical work of the Giornate, so it seemed appropriate to dedicate the Otto Plaschkes Gift to helping sustain the Masterclasses, with the enthusiastic collaboration of Otto's widow, Louise Stein.*
Neil Brand, David Robinson

Le Masterclasses si tengono ogni giorno da lunedì a venerdì presso l'Auditorium della Regione. L'accesso è libero per tutti gli accreditati.
The Masterclasses will be held daily from Monday to Friday, in the Auditorium della Regione (Via Roma, 2), and are open to all festival guests.

Collegium 2012

Giunto alla quattordicesima edizione, il Collegium prosegue sui binari stabiliti, anche se speriamo che metodo e risultati evolvano spontaneamente ogni anno. Ai 12 candidati ammessi si sono aggiunti svariati *associates* volontari. Gli obiettivi del Collegium rimangono immutati: avvicinare le nuove generazioni alla scoperta del cinema muto e far sì che le nuove leve possano diventare parte di quella comunità unica nel suo genere che si è formata in tre decenni di Giornate. Si cerca soprattutto di trarre vantaggio dalle peculiari caratteristiche del festival: un evento concentrato nell'arco di una settimana; la possibilità di vedere un'infinità di rare copie d'archivio; la presenza nello stesso luogo e nello stesso periodo di molti (forse della maggior parte) tra i più qualificati esperti mondiali di storia del cinema – studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, docenti universitari e semplici appassionati. Scartato il tradizionale approccio da "scuola estiva" con un programma di insegnamento formale, si è preferito tornare ad un concetto fondamentalmente classico dello studio, in cui l'impulso è dato dalla curiosità e dalla volontà di sapere degli studenti. Le sessioni giornaliere non si presentano quindi come lezioni formali o gruppi di studio, ma piuttosto come "dialoghi" nel senso platonico, con i *collegians* che siedono accanto a esperti di diverse discipline. I dialoghi mirano non soltanto a stimolare lo scambio di informazioni e conoscenze, ma anche a favorire i contatti interpersonali, cosicché le "reclute" non siano intimidite dagli "habitués", ma possano agevolmente accostarli per ulteriori approfondimenti e discussioni.
Per focalizzare la propria ricerca, i membri del Collegium collaborano alla produzione di una serie di testi su temi emersi o innescati dall'esperienza della settimana. Ognuno dei partecipanti si impegna a scrivere un saggio la cui fonte principale dev'essere costituita dal programma delle Giornate o da interviste e conversazioni con gli studiosi e gli esperti presenti al festival. Deve insomma trattarsi di un elaborato che non si sarebbe potuto redigere senza partecipare alle Giornate. I saggi saranno pubblicati sul sito delle Giornate e il migliore tra questi riceverà il Premio Banca Popolare FriulAdria Crédit Agricole: istituito nel 2008, è un apprezzato riconoscimento dei risultati conseguiti dal Collegium.

In its 14th edition, the Collegium follows its established plan, though we hope that every year brings some natural evolution in method and results. The 12 invited "scholarship" collegians are now augmented by an undefined number of voluntary associate collegians. The Collegium's aims remain unchanged: to attract new, young generations to the discovery of silent cinema, and to infiltrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its three decades. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world's best-qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional "summer school" style of a formal teaching programme, the Collegium returns to a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students' curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as "Dialogues", in the Platonic sense, when the collegians sit down with groups of experts in various disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués *and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.*
To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. The papers will be published on the Giornate website, and the best Collegium Paper of the year is eligible for the annual Premio Banca Popolare FriulAdria Crédit Agricole, inaugurated in 2008 and deeply appreciated as a recognition of the achievement of the Collegium.

Il programma dei dialoghi 2012 è il seguente / *The public programme for the 2012 Collegium Dialogues is:*

Domenica/*Sunday* 7	Alle prese con le Giornate: il programma e come viene realizzato; metodi e problemi della presentazione dei film muti / *Getting to Grips with the Giornate: the programme and how it is made; methods and problems of presentation of silent films*
Lunedì/*Monday* 8	Dickens, romanziere, attore e padre della sceneggiatura / *Dickens, novelist, actor, and father of the screenplay*
Martedì/*Tuesday* 9	Restauri: i differenti casi di/*Restoration: contrasted cases: The Spanish Dancer*; *Die freudlose Gasse*; *Phono-Cinéma-Théâtre*

Mercoledì/*Wednesday* 10	La politica ineluttabile. Il caso Steinhoff: da *Prellstein* a *Hitlerjunge Quex* (con la presentazione del nuovo libro di Horst Claus su Steinhoff) / *Inescapable Politics. A case history: Steinhoff's progress from* Prellstein *to* Hitlerjunge Quex *(To include presentation of Horst Claus's new book on Steinhoff)*
Giovedì/*Thursday* 11	Storie nascoste: gli studios dimenticati – Selig, Thanhouser e gli altri (con la presentazione del nuovo libro di Andrew Erish sulla casa di produzione Selig) / *Hidden History: the forgotten studios – Selig, Thanhouser, and the others (To include presentation of Andrew Erish's newly published pioneering book on Selig)*
Venerdì/*Friday* 12	Attori del muto riscoperti dalle Giornate: Anna Sten, così attrice da non poter essere una star / *Silent Film Acting as revealed by the Giornate. Special case: Anna Sten, too much the actress to be a star*

I DIALOGHI SI TENGONO OGNI GIORNO DALLA DOMENICA AL VENERDÌ, ALLE ORE 13:00, PRESSO L'AUDITORIUM DELLA REGIONE. TUTTI GLI OSPITI DEL FESTIVAL POSSONO PRENDERVI PARTE. / *THE DIALOGUES WILL BE HELD DAILY AT 13:00, FROM SUNDAY TO FRIDAY, AND ARE OPEN TO ALL FESTIVAL GUESTS. THE SESSIONS WILL TAKE PLACE IN THE AUDITORIUM DELLA REGIONE (Via Roma, 2).*

Marie Dressler, Marion Davies in *The Patsy*, King Vidor, 1928. (Photoplay Productions)

Eventi speciali */ Special Events*

LES AVENTURES DE ROBINSON CRUSOÉ (The Adventures of Robinson Crusoe) (Georges Méliès, Star-Film, FR 1902)
Regia/dir., prod., scen., mont./ed: Georges Méliès; *cast:* Georges Méliès (Robinson Crusoe); *orig. l:* 280 m.; 35mm, 233 m., c.12'30" (16 fps); col. (colorato a mano/*hand-coloured*); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Paris.
Senza didascalie / *No intertitles.*

Il film è accompagnato da una partitura appositamente composta da / *The film is accompanied by a specially composed score by* Maud Nelissen; eseguono/*performed by:* Maud Nelissen (piano), Yamila Bavio (flauti/*flutes*), Daphne Balvers (soprano sax), Frido ter Beek (percussioni, effetti/*percussion, effects*).

Come altri film di Méliès del periodo, *Les Aventures de Robinson Crusoé* non ha didascalie. All'epoca veniva commentato in sala durante la proiezione. Il testo originale di questo commento è sopravvissuto e, per l'occasione, sarà letto nella traduzione inglese da Paul McGann.
Like other Méliès films of the period, Les Aventures de Robinson Crusoé *has no titles, but was originally accompanied by a commentary, of which the original text has survived. This will be delivered, in English translation, by Paul McGann.*

Nel 2011, Olivier Auboin-Vermorel, collezionista di apparecchi cinematografici del periodo muto, ha depositato presso la Cinémathèque française la sua raccolta di nitrati costituita da preziosi film delle origini: lavori di Étienne-Jules Marey, Nadar fils, Edison, Pathé, titoli del Phono-Cinéma-Théâtre e svariate opere di Méliès.
L'esemplare più prezioso di questo fondo è sicuramente *Les aventures de Robinson Crusoé* di Méliès, di cui finora si conosceva solo un breve frammento in bianco e nero e di mediocre qualità.
La copia ritrovata è mancante di alcuni metri: nel primo quadro e, in modo ancora più evidente, nella scena in cui Robinson libera Venerdì dai selvaggi (quadro 10). In compenso, questa versione, interamente colorata a mano, è in sufficienti buone condizioni per permetterci di apprezzare ex-novo il genio di Méliès in materia di mise en scène, trucchi e colore.
Il film è stato restaurato digitalmente (4K) dalla Cinémathèque française e dai laboratori Éclair, e poi di nuovo trasferito su pellicola a 35mm. I colori originali sono stati rigorosamente rispettati.
Les Aventures de Robinson Crusoé (n. 430-433 del catalogo Méliès) fu girato a Montreuil nel 1902, subito dopo *Le Voyage dans la Lune*. A interpretare Robinson è lo stesso Méliès. La lunghezza originale era di 280 metri. Un testo esplicativo pubblicato nel 1905 per il catalogo americano della compagnia (*Complete Catalogue of Genuine and Original Star Films*), probabilmente scritto dallo stesso Méliès, fornisce un commento (*boniment*) che può essere usato per accompagnare la proiezione (il film è stato realizzato senza didascalie). Abbiamo qui la prima presenza documentata in Méliès di un cartello che appare nel décor con il marchio "Méliès / [stella a cinque punte] / Star Film" (lettere e stella bianche su fondo nero) – una precauzione senza dubbio presa in seguito alla pirateria di cui era stato poco prima vittima *Le Voyage dans la Lune*.
La Cinémathèque française conserva anche 10 disegni originali (bozzetti per i décor e i costumi) e 12 foto di scena stampate su carta argentata. Questi documenti rivelano che nello studio di Montreuil era stata girata una sequenza di sogno nella capanna di Robinson: uno schizzo per il décor intitolato "La capanna di Robinson – Sogno" e sei foto di scena mostrano questa sequenza onirica: Robinson, sdraiato per terra nella sua capanna, sogna la sua famiglia, che appare sopra di lui. Il sogno probabilmente si collocava alla fine del quadro 7, non figura però né in questa copia né nel testo descrittivo conservato. Ciò lascia pensare che al momento del montaggio Méliès avesse escluso questa sequenza benché, nella più pura tradizione delle lanterne magiche, essa fosse molto attesa dal pubblico.
Gli altri disegni, a colori, raffigurano Robinson che "scorge una nave e fa dei segnali per essere soccorso"; la "Costruzione della capanna"; "L'osservatorio di Robinson"; la costruzione, nella foresta, della barca che consentirà la fuga di Robinson e Venerdì; la fuga di Robinson in piroga; "Le banchine del porto di Southampton (Ritorno di Robinson)"; e infine Venerdì che balla nella scena dell'apoteosi. Del medesimo gruppo fanno parte altri due disegni, uno è per un costume femminile ("Miss Robinson") e l'altro per un décor attribuito al film. Per il proprio costume e per alcuni décor, Méliès si era ispirato alle illustrazioni classiche di Grandville, il cui *Robinson Crusoé* magnificamente illustrato era apparso nel 1840.
Il catalogo dei film di Méliès pubblicato negli Stati Uniti nel 1905 così presenta *Robinson Crusoé*:
"*Les aventures de Robinson Crusoé* non sono una *féerie* né una serie di quadri fantastici, ma una straordinaria rappresentazione cinematografica che riproduce molto fedelmente i diversi episodi del romanzo. Una 'apoteosi' (quadro 25) è stata aggiunta per concludere la scena in maniera sensazionale. Durata dello spettacolo, 20 minuti circa. (1) Il naufragio; (2) La zattera; (3) Navigazione sul fiume; (4) Tre giorni dopo; (5) L'ultima speranza; (6) Segnali di disperazione; (7) Robinson costruisce la capanna; (8) I cannibali; (9) La danza di guerra; (10) Il salvataggio di Venerdì; (11) La fuga di Robinson e il crollo della scogliera; (12) L'inseguimento; (13) L'attacco alla capanna; (14) Dopo la battaglia; (15) La costruzione della piroga; (16) Il terremoto ("Scoppia un temporale e la luce abbagliante dei lampi illumina le rocce e il paesaggio. Questo effetto, nuovo nel cinema, è ottenuto con un metodo mai usato prima ed è di un realismo straordinario. I lampi del

temporale sono una riproduzione fedele di quelli veri e conferiscono al film un meraviglioso senso di realismo."); (17) La caccia nella foresta; (18) Navigazione intorno all'isola; (19) L'ammutinamento; (20) Il salvataggio; (21) Le banchine del porto di Southampton; (22) Il ritorno trionfale di Robinson; (23) Casa, dolce casa!; (24) La famiglia è cresciuta; (25) Apoteosi".

La presentazione di Mélies insiste su un punto importante: il suo film non è una *féerie* (né un'opéra-comique come il *Robinson Crusoé* di Cormon, Crémieux e Offenbach che aveva debuttato sulle scene parigine nel novembre 1867), né una serie di "quadri fantastici": è una pièce cinematografica, un'opera di ampio respiro (quello che oggi si chiamerebbe una superproduzione), come *Jeanne d'Arc* girato nel 1900 ("grande rappresentazione storica") o *Le Voyage dans la Lune* realizzato nel 1902 ("spettacolare rappresentazione in 30 quadri").

Robinson Crusoé è diverso dagli altri film di Méliès: certo, è pieno di energia e di trucchi dinamici simili a quelli visti in *Le Voyage dans la Lune*, completato qualche tempo prima: sovrimpressioni, sparizioni, riapparizioni, effetti pirotecnici, straordinarie dissolvenze incrociate, l'"apoteosi" dell'ultimo quadro… Ma in primo luogo – ed è proprio questo che la miracolosa riesumazione di questa splendida copia nitrato ci ha rivelato – il *Robinson Crusoé* di Méliès è un film che sfrutta magnificamente il colore come un linguaggio altrettanto importante dei trucchi e del montaggio.

Va ricordato che, a quanto sembra, Méliès non apprezzava molto la tecnica del pochoir: da ex lanternista, preferiva la pittura a pennello, più brillante, con i colori all'anilina che si usavano per le lastre di vetro delle lanterne magiche. D'altronde, non stupisce affatto che *Robinson Crusoé* sia stato trattato con tanta cura dal punto di vista del colore. Nella seconda metà dell'800, il classico di Defoe aveva già ampiamente figurato nel repertorio delle lanterne magiche. Ad esempio, nel catalogo del fabbricante londinese di lanterne James Steward, che offriva la storia di *Robinson Crusoe* in 29 magnifiche lastre, sia fisse che animate: questa serie è oggi conservata presso la Cinémathèque française con i commenti originali di Edmund Wilkie, uno dei grandi lanternisti del Royal Polytechnic di Londra. Le lastre sono caratterizzate da una grande inventiva per quanto riguarda i sistemi di animazione e hanno dei colori di straordinaria vivacità. È possibile che Méliès avesse visto queste lastre a Londra? Si sarebbe portati a credere di sì, visto che certi quadri sono così simili ai suoi; inoltre, nelle lastre londinesi si ritrovano anche gli elementi burleschi sempre molto amati da Méliès.

Meticolosamente colorato a mano, questo *Robinson Crusoé* si rivela un vero capolavoro del cinema a colori. Si osservino in primis i costumi dei selvaggi; le esplosioni gialle e rosse; gli effetti della folgore; la bandiera dell'Union Jack; e, meraviglia tra le meraviglie, il piccolo pappagallo bicolore, il tutto realizzato su una superficie di appena 35mm.

Chi colorò *Robinson Crusoé*? Segundo de Chomón e sua moglie? Mademoiselle Claire, specializzata nel 1897 in "colorazione di pellicole cinematografiche" in rue de Vaugirard, a Parigi? Albert Marro Fornelio che nel 1903, in boulevard Sébastopol, offriva "una pellicola-campione gratuita di 20 metri onde far apprezzare il suo genere di lavoro artistico"? Le sorelle Rouillon, rue de la Sainte-Chapelle, che nel 1904 erano ancora in attività? Madame Verdier, 2 rue Guisarde? Madame Vallouy, rue de la Villette, che era una specialista in "grandes scènes et féeries"? La celebre vedova Thuillier, rue de Varennes? Non lo sapremo mai, ma il *Robinson Crusoé* di Méliès è un'occasione unica per rendere omaggio alle modeste lavoranti che, con grande dedizione e talento, diedero il colore al *cinématographe*.

Già reso affascinante dai colori, *Robinson Crusoé* contiene un trucco nuovo per Méliès e da lui in seguito non riutilizzato molto di frequente. Il testo d'accompagnamento insiste su questo nuovo "effetto" descrivendo il temporale e i suoi lampi come il momento clou del film. La scena è in effetti stupefacente. Mentre Robinson lotta contro la tempesta, vediamo apparire sopra la sua capanna una successione di (dieci) lampi accecanti, che rivelano cieli nuvolosi e tempestosi diversi l'uno dall'altro (alcuni, identici, ritornano più volte ma mai uno di seguito all'altro). Probabilmente, sulla parte di décor lasciata in nero, Méliès fece delle sovrimpressioni successive di tele dipinte raffiguranti i diversi cieli tempestosi; durante le riprese, le avrebbe illuminate periodicamente con l'aiuto di potenti archi elettrici che creano questo riuscito e impressionante effetto di lampi.

È evidente che *Robinson Crusoé*, oltre a dover essere proiettato nella versione a colori, richiede di essere "commentato"e meglio ancora accompagnato da effetti sonori. Il film è pieno di suoni apparenti – fucilate, tuoni, vento, tempeste, cani, gatti, gridi di uccelli, caduta di pietre, esplosioni, fanfare e sfilate… Méliès, come sappiamo, si serviva di effetti sonori per accompagnare i suoi film nel cinema del suo Théâtre Robert-Houdin.

Robinson Crusoé riprende in certa misura lo stesso schema narrativo di *Le Voyage dans la Lune*: arrivo su una terra ostile, disavventure con gli autoctoni, fuga, ritorno a casa, fanfara e sfilata, apoteosi… In breve, un fuoco d'artificio di fantasia, humour, poesia e colore. Il 1902 fu un'annata decisamente brillante per il Maestro di Montreuil.

LAURENT MANNONI

In 2011, Olivier Auboin-Vermorel, a collector of early cinema apparatus, decided to deposit his collection of nitrate films with the Cinémathèque française. This collection consisted of precious films from the earliest times: works by Étienne-Jules Marey, Nadar fils, *Edison, Pathé, titles from* Phono-Cinéma-Théâtre, *and several works by Méliès.*

The most remarkable item in this collection is certainly Méliès' Les Aventures de Robinson Crusoé, *from which until now we have known only a brief fragment in black-and-white and of poor quality.*

The newly-found print lacks a few metres from the first tableau, and again notably when Robinson liberates Friday from the savages (Tableau 10). But this version, entirely coloured by hand, is in sufficiently good condition to enable us to appreciate afresh Méliès' genius in the matter of mise-en-scène, *trick-work, and colour.*

The film has been digitally restored (4K) by the Cinémathèque

française and Éclair Laboratories, and subsequently been returned to 35mm film. The original colours have been rigorously reproduced.
Les Aventures de Robinson Crusoé *(nos. 430-443 in the Méliès catalogue) was filmed at Montreuil en 1902, shortly after* Le Voyage dans la Lune*. Méliès himself plays the title role. The original length was 280 metres. An explanatory text published in 1905 in the company's American catalogue (*Complete Catalogue of Genuine and Original Star Films*), probably written by Méliès himself, provides a commentary (*boniment*) that can be used to accompany the projection (the film was made without intertitles). The film marks the earliest known use of a card placed in the décor, with the sign "Méliès / [five-point star] / Star Film" – the letters and star in white on a black background – a precaution no doubt undertaken following the then-recent piracies of* Le Voyage dans la Lune.
The Cinémathèque française also conserves 10 original drawings (sketches for décors and costumes) and 12 silver-print production photographs. These documents reveal that a dream sequence in Robinson's hut was shot in the Montreuil studio: a design for a décor, titled "Robinson's Hut – Dream", and six photographs of the stage show this dream scène: Robinson, lying on the ground in his hut, dreams of his family, who appear above him. This dream would probably have come at the end of Tableau 7, but it does not figure either in this copy or in the descriptive text which we have. This suggests that in the end Méliès did not retain in the montage this dream sequence, which is nevertheless, in the purest tradition of magic lantern shows, a scene expected by the public.
The other drawings, in colour, represent Robinson who "sees a ship and makes distress signals"; the "construction of a hut"; "Robinson's observatory"; the construction in the forest of the vessel which will make possible the escape of Robinson and Friday; Robinson's escape in the canoe; "Southampton docks (Robinson's Return)"; and finally Friday dancing in the apotheosis scene. Two additional designs are for a woman's costume ("Miss Robinson") and for a décor attributed to the film. For his own costume and for certain décors, Méliès was inspired by the classic illustrations for the novel by Grandville, whose magnificently illustrated Robinson Crusoé *appeared in 1840.*
The catalogue of Méliès films published in the United States in 1905 presents Robinson Crusoé *thus:*
"The Adventures of Robinson Crusoe *are not an extravaganza or a series of fantastic tableaux, but a cinematographic play which represents the different episodes of the novel very faithfully. An 'apotheosis' (Tableau 25) has been added to end this scene dramatically. Duration of the show, approximately 20 minutes.*
(1) Shipwrecked; (2) The Raft; (3) His Progress up the River; (4) Three Days After; (5) The Last Hope; (6) The Signal of Distress; (7) Robinson Building His Hut; (8) The Cannibals; (9) The War Dance; (10) The Rescue of Friday; (11) Robinson's Flight, The Fall of the Cliff; (12) The Pursuit; (13) The Attack on the Hut; (14) After the Battle; (15) Constructing the Canoe; (16) The Earthquake ("… A thunderstorm breaks forth and dazzling lightning illuminates the rocks and landscape. This new effect in cinematography is obtained by an entirely new method never before utilized, and is of the most strikingly realistic character, the flashes of lightning being an exact counterpart of those in nature, and lend a wonderful sense of realism to the picture."); (17) The Chase in the Forest; (18) Sailing around the Island; (19) The Mutiny; (20) The Rescue; (21) The Quay at Southampton; (22) Robinson's Triumphant Return; (23) Home, Sweet Home; (24) The Increased Family; (25) Apotheosis."
Méliès' presentation emphasizes an important point: his film is not an extravaganza (and neither a comic opera, like the Robinson Crusoé *of Cormon, Crémieux, and Offenbach, performed in Paris for the first time in November 1867), nor is it a series of "fantastic tableaux": it is a "cinematographic play", that is to say, a film on a grand scale (what would today be called a superproduction), like* Jeanne d'Arc*, filmed in 1900 ("great historical play"), or* Le Voyage dans la Lune*, made in 1902 ("grand spectacular play in 30 tableaux").*
Robinson Crusoé *is different from other films by Méliès: certainly it is full of energy and of the dynamic trick-work which had been seen in* Le Voyage dans la Lune*, completed a little earlier: superimpositions, disappearances, reappearances, pyrotechnical effects, very successful dissolves, the final apotheosis tableau, etc. But – and this is what the miraculous exhumation of this beautiful nitrate print has revealed – Méliès'* Robinson Crusoé *is above all a film which magnificently uses colour as a language as important as tricks and montage.*
It must be remembered that Méliès did not much like the technique of "pochoir" (stencilling): as a former magic lanternist, he preferred brush painting, more shimmering, with aniline colours, as used on lantern slides. It is not insignificant that Robinson Crusoé *has been so well treated from the point of view of colour. In the second half of the 19th century, Defoe's classic figured in the repertory of magic lantern slides. For example, the catalogue of the London lantern maker James Steward offered the story of* Robinson Crusoe *in 29 magnificent slides, both fixed and animated: this series is conserved in the Cinémathèque française with the original commentary by Edmund Wilkie, one of the great lanternists of London's Royal Polytechnic. The slides are very inventive in their systems of animation and the colours are unusually lively. Had Méliès seen this series of slides in London? One might think so, since some tableaux so resemble his own; while equally the burlesque elements always dear to Méliès are evident in the London slides.*
Meticulously coloured by hand, Méliès' Robinson Crusoé *is revealed as a masterpiece of colour cinema. Look carefully at the costumes of the savages; the red and yellow explosions; the effects of lightning; the Union Jack flag; and above all, a true marvel, the tiny bi-coloured parrot, all achieved on a surface as limited as a 35mm image.*
Who coloured Robinson Crusoé*? Segundo de Chomón and his wife? Mademoiselle Claire, in 1897 a specialist in "colouring for cinematographe films" in rue de Vaugirard, Paris? Albert Marro Fornelio, boulevard Sébastopol, who in 1903 offered "free of charge, a film of 20 metres as a specimen so that his style of artistic work*

may be appreciated"? The sisters Rouillon, rue de la Sainte-Chapelle, who again were working in 1904? Madame Verdier, 2 rue Guisarde? Madame Vallouy, rue de la Villette, who specialized in "grandes scènes et féeries"? The celebrated Widow Thuillier, rue de Varennes? No doubt we will never know, but Méliès' Robinson Crusoé *provides a unique occasion to pay homage to those modest workers who, with great diligence and talent, gave colour to the* cinématographe.
Though already captivating thanks to its colours, Robinson Crusoé *contains trick-work new to Méliès, and which he would not often repeat subsequently. The accompanying text emphasizes this new "effect", describing the thunderstorm, with its lightning, as a veritable "highpoint" of the film. The scene is in fact astonishing. While Robinson struggles in the tempest, we see appear above the hut a succession of (ten) illuminations, revealing different stormy and tempestuous skies (some, certainly, are repeated more than once, but never follow one other immediately). Probably Méliès made successive superimpositions (on the part of the décor left black) of painted cloths representing the different tormented skies; in shooting, he would have periodically illuminated them with the aid of powerful electric arcs, which gives this effect of very convincing and impressive flashes.*
It is clear that Robinson Crusoé*, apart from the fact that it must be shown in its coloured version, must be "bonimenté" – shown with commentary – and better still with sound effects. The film is full of apparent sounds – gunfire, thunder, wind, tempest, dogs, cats, birdcall, falling stones, explosions, trumpet fanfares, etc.… Méliès, we know, used sound effects to accompany his own films in the cinema of his Théâtre Robert-Houdin.*
Robinson Crusoé *relies to an extent on the same narrative principle as* Le Voyage dans la Lune*: arrival in a hostile place, adventures with the natives, escape, return home, fanfare and procession, apotheosis… It is a firework display of fantasy, humour, poetry, colour. Decidedly the year 1902 was dazzling for the Master of Montreuil.*

Laurent Mannoni

★★★★★

THE PATSY (Fascino biondo) (M-G-M, US 1928)
Regia/dir: King Vidor; *scen:* Agnes Christine Johnston, dalla pièce di/*based on the play by* Barry Connors (1925); *f./ph:* John Seitz; *didascalie/intertitles:* Ralph Spence; *scg./des:* Cedric Gibbons; *mont./ed:* Hugh Wynn; *cost:* Gilbert Clark; *cast:* Marion Davies (Patricia Harrington), Orville Caldwell (Tony Anderson), Marie Dressler (Ma Harrington), Dell Henderson (Pa Harrington), Lawrence Gray (Billy), Jane Winton (Grace Harrington); 35mm, 6917 ft., 84' (22 fps); *fonte copia/print source:* Photoplay Productions, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Partitura di / *Score by* Maud Nelissen su commissione di / *commissioned by* Theodore Van Houten per/*for* Film in Concert; esegue/*performed by* FVG Mitteleuropa Orchestra diretta da / *conducted by* Maud Nelissen.

Proiezione per gentile concessione di / *Performance of* The Patsy *by arrangement with* Photoplay Productions.
Evento realizzato con il sostegno di / *Musical event realized with the support of* Fondazione Cassa di Risparmio di Udine e Pordenone.

Orson Welles si sarebbe in seguito scusato per il suo crudele ritratto della stridula e ignorante Susan Alexander di *Cititzen Kane* (*Quarto potere*), ma ormai il danno era fatto. Dopo quel film Marion Davies è sempre stata oggetto di scherno, mentre era una delle migliori attrici comiche di Hollywood. E per generosa, caritatevole e cordiale che fosse, chi poteva dimenticare che era l'amante di William Randolph Hearst? Così, il suo ricordo è stato appannato dal mito.
Si pensi alla leggenda a lungo circolata secondo cui Hearst, geloso di una relazione di Marion con Chaplin, avrebbe sparato al grande comico durante una festa a bordo del suo yacht, colpendo per sbaglio Thomas Ince. Hearst era senza dubbio infastidito dalla storia tra i due; ci sono alcune lettere che lo confermano. Il grande magnate riteneva che i comici fossero il gradino più basso della scala sociale. Marion però godeva della sua libertà, e questo è tutto. D'altronde, se Hearst avesse davvero voluto uccidere Chaplin, perché avrebbe dovuto farlo di persona? E come poteva confondere l'uomo più amato del mondo con un produttore che conosceva così bene da essere sul punto di ospitarne le attività nel suo studio? Dopo aver tentato di uccidere Chaplin, perché invitarlo a San Simeon e farlo filmare mentre dedica un'allegra serenata a Marion? Perché chiedergli di recitare in *Show People* da lui stesso prodotto? E il filmino privato che mostra i tre mentre giocano scherzosi sulla spiaggia di Santa Monica? Non credo occorra aggiungere altro.
Frequentatore abituale dei teatri, Hearst aveva un debole per le ballerine di fila. La relazione con Marion Davies durò 35 anni e lei a suo modo gli rimase fedele, aiutandolo all'occorrenza con ingenti somme di denaro.
Hearst le comprò uno studio. Il quarto film dell'attrice fu una commedia, ma lui adorava vederla interpretare film epici e storici.

Pensando che gli abiti di foggia maschile le conferissero un particolare fascino erotico, la fece spesso recitare in uniforme. I critici capirono subito che la commedia brillante era il suo forte, ma ci vollero secoli prima che Hearst si convincesse a farla interpretare commedie intere più che brevi sequenze.
Nella sua incalzante campagna pubblicitaria, il magnate strombazzò a tal punto le ingenti somme investite nei film di lei da lasciare il pubblico sconcertato. Affidandole parti in seriosi film storici, le danneggiò ulteriormente la reputazione. Anche quando capì quanto il pubblico amava le sue commedie – il tris di King Vidor *The Patsy*, *Show People* e *Not So Dumb* segna il punto più alto nella carriera dell'attrice – egli era riluttante a cambiare genere. Vidor dovette allontanarlo dal set per poter ridare a *Show People* un tono allegro.
Marion non era sicura del proprio talento d'attrice. Forse su richiesta di lei, Hearst ingaggiò Roscoe Arbuckle, che dopo il processo era disoccupato, per dirigere *The Red Mill*. Poiché i giornalieri non erano abbastanza soddisfacenti, Hearst fece intervenire King Vidor. L'attrice adorava il suo *The Big Parade* – era il film che preferiva in assoluto – e la combinazione tra i due funzionò a tal punto che Vidor accettò di dirigere anche le altre commedie. Si limitò a quelle onde evitare di essere etichettato per il resto della sua carriera come regista di un solo genere.
Quando Hearst superò la settantina, Marion si rese conto che lui aveva bisogno della sua vicinanza più di quanto ne avesse lei di continuare a recitare. Si ritirò dal cinema restandogli al fianco fino alla fine dei suoi giorni. Si impegnò in attività filantropiche e assicurò una retribuzione a molti dipendenti colpiti da malattie o vittime di infortuni.
Marion Davies fa le imitazioni di Pola Negri, Mae Murray e Lillian Gish, riuscendo a catturare alla perfezione i manierismi di ognuna di loro. Ma lei era anche la più grande anfitriona di tutta la California. Come avrà potuto guardare negli occhi le sue ospiti quando si ripresentarono a San Simeon?! Dopo *The Patsy*, interpretò una garbata screwball comedy, *The Cardboard Lover*, per poi impegnarsi in un altro capolavoro vidoriano intitolato *Show People*, in cui avrebbe fatto l'imitazione di Gloria Swanson.
La fotografia è di John Seitz, il cameraman di Rex Ingram. Una scelta abbastanza strana per una commedia. Egli era uno dei più brillanti direttori della fotografia americani, ma era specializzato in produzioni eminentemente pittoriche e drammatiche come *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) e *Scaramouche* (1923). A quanto pare, Thalberg considerava il suo stile un po' troppo drammatico perché durante la lavorazione del precedente film di Marion, lo aveva convocato nel suo ufficio e gli aveva detto che era un cameraman fantastico, ma trattandosi qui "di gioventù e jazz", che ne diceva di un po' di controluce per quei capelli biondi?
Marion Davies trova un'eccellente spalla comica in Marie Dressler (1868-1934), l'autoritaria, terribile madre. La robusta e non bella attrice canadese lavorava nel vaudeville dai primi anni '90 dell'Ottocento ed era un'importante stella di Broadway quando Mack Sennett la convinse a ricreare il suo ruolo teatrale in *Tillie's Punctured Romance* al fianco di Charles Chaplin e Mabel Normand. Dopodiché era cominciato il suo declino professionale – forse anche per l'ostilità dei manager nei confronti delle sue coraggiose attività sindacali come prima presidentessa della Chorus Equity Association (che difendeva i diritti di coreografi, ballerini, attori e registi). Anche i tentativi di riproporre il personaggio di Tillie in altri film erano miseramente falliti e, verso la seconda metà degli anni '20, la grande attrice comica pensò seriamente al suicidio. La sceneggiatrice Frances Marion, in cambio di precedenti favori, le assicurò un contratto con la M-G-M, pur se il progetto del suo primo film, *The Callahans and the Murphys*, fu accantonato in seguito alle proteste della comunità cattolica irlandese. Dopo un altro paio di tentativi, fu proprio *The Patsy* a restituirle il prestigio e il consenso del pubblico, spianandole la via per una nuova trionfale carriera nel cinema sonoro. A 60 anni ormai superati, la Dressler divenne una regina del box-office e vinse l'Oscar 1930-31 come migliore attrice per *Min and Bill*. Era una star quando nel 1934 morì a 65 anni, senza aver perso un solo centimetro della sua imponente silhouette.
The Patsy è un magnifico esempio di come una pièce teatrale, con il canovaccio opportunamente ampliato, possa essere agevolmente trasferita sullo schermo senza tradire troppo le sue origini. Ma intanto era arrivato il sonoro. Ci si aspetterebbe che gli autori cercassero di ridurre al minimo le didascalie, in realtà accade l'esatto contrario. Il film ne contiene a iosa e per la gran parte spassose – frutto dell'ingegno del più stimato scrittore di didascalie dell'epoca, Ralph Spence, che ebbe comunque un valido supporto nella fortunata commedia di Barry Connors. Si tratta perciò di un "silent talkie", pur se uno dei migliori mai prodotti a Hollywood. E non è difficile immaginare il desiderio del pubblico del 1928 di udire i suoi beniamini pronunciare davvero queste argute battute di spirito.
"Dopo due o tre rulli di pellicola", scrisse *Photoplay*, "il regista deve aver gettato via il copione – e forse anche il suo megafono – affidando il film a Marion Davies. La cosa giusta da fare, perché quando Marion scatena la sua clownerie, il risultato è quel genere di commedia i cui meriti si traducono in sale stracolme."
Tra parentesi: la "vittima" di Hearst, Charlie Chaplin, votò *The Patsy* come miglior film dell'anno. – KEVIN BROWNLOW

La musica

La musica per *The Patsy* mi era stata commissionata nel 2005 dalla fondazione olandese Film in Concert ed è una gioia infinita poterla presentare quest'anno a Pordenone in una versione orchestrale ampliata. *The Patsy* ha fatto di me una zelante paladina di Marion Davies, e sicuramente questa eccellente commedia, col suo magnifico cast, meriterebbe di essere più conosciuta dal grande pubblico.
Scrivere la musica per una commedia di tale forza potrebbe sembrare facile, ma in realtà è proprio il contrario. La massima precisione è necessaria per sottolineare musicalmente un film così vibrante e nello stesso tempo dare la necessaria pacatezza alle sue 200 spiritose didascalie.

Nel corso della mia ricerca, ho ritrovato il cue-sheet originale del film: una lista di canzoni di successo e di temi classici che erano stati eseguiti "dal vivo" in sala quando *The Patsy* era originariamente uscito nel 1928. Da questa lista ho estratto il tema di Tony, uno dei personaggi principali del film, riadattandolo ai tempi nostri.
Nella mia composizione e negli arrangiamenti ho cercato di rimanere fedele all'idioma musicale dell'America dei tardi anni '20. È un idioma molto ricco e per *The Patsy* mi sono ispirata soprattutto alle fenomenali orchestre da ballo e canzoni dell'epoca.
Anche il tema d'amore è ispirato allo stesso periodo e si basa sulla canzone "Can't Help Lovin' Dat Man", dall'immortale musical *Show Boat* di Jerome Kern.
Per la spassosa scena dello yacht club non ho potuto esimermi dal rendere il dovuto omaggio a una delle migliori orchestre da ballo del tempo, quella di Jimmie Lunceford. La nsotra orchestra riprende la formazione classica delle orchestre da ballo degli anni '20, con un'aggiunta di archi per i momenti lirici del film.
Infine, per quanto riguarda le preziose rifiniture della partitura, vorrei esprimere la mia immensa gratitudine a Mark Fitz-Gerald, il cui inesauribile entusiasmo, unito alla sua grande musicalità e maestria artistica, mi ha costantemente incoraggiata a tirare fuori il meglio di me stessa per questo film meraviglioso! – Maud Nelissen

Orson Welles belatedly apologized for his cruel depiction of "Susan Alexander" as a shrieking ignoramus in Citizen Kane*, but can such damage ever be undone? Marion Davies has remained a laughing-stock ever since – the irony being that she was in reality one of the finest comediennes Hollywood ever produced. She may have been generous, charitable, and warm-hearted – but who can forget that she was also mistress to William Randolph Hearst? And so her memory is clouded by myth.*
Take the long-surviving legend that Hearst, jealous of an affair Marion was having with Chaplin, shot at the great comedian during a party aboard his yacht, but hit Thomas Ince instead. Hearst was certainly annoyed by the affair; letters exist to prove it. He thought comedians were at the bottom of the social ladder. But Marion had her freedom, so that was that. If Hearst had wanted Chaplin killed, would he carry out the act in person? Would he mistake the best-loved man in the world for a producer he knew so well he was about to transfer his operation to his studio? Having attempted to murder Chaplin, would he invite him to San Simeon, and have him filmed merrily serenading Marion? Would he ask him to play in his production of Show People*? And what about that home movie showing all three romping on the beach at Santa Monica? I rest my case.*
Hearst, a regular theatregoer, had a fondness for showgirls. He and Marion Davies had a relationship lasting 35 years, and Marion remained loyal in her fashion, bailing him out with tremendous sums of money when necessary.
Hearst bought her a studio. Her fourth film was a comedy, but he loved to see her in historical epics. He thought that male attire brought out an erotic quality, so she was often filmed in uniform. Critics quickly realized that light comedy was her forte, but it took ages before Hearst was persuaded to allow her to play in full-length comedies rather than brief sequences.
Hearst advertised Davies so relentlessly, boasting how much he had invested in her pictures, that he put people off. He cast her in deadly serious historical spectacles, which further damaged her reputation. Even when he realized how well audiences responded to her comedy – Vidor's trio The Patsy, Show People*, and* Not So Dumb *were the high points of her career – he was reluctant to change. Vidor had to get Hearst out of the studio before he could restore the gaiety to* Show People*.*
Marion was insecure about her acting ability. Hearst hired Roscoe Arbuckle, presumably at her behest, when he was out of work after his trial, to direct The Red Mill*. With the rushes not up to standard, King Vidor was brought in. Marion loved his* Big Parade *– it was her favourite film of all time – and the combination was so successful that Vidor stayed on to direct the other comedies. He only stopped because he was worried about being typecast with comedy for the rest of his career.*
When Hearst was in his seventies, Marion realized he needed companionship more than she needed to act. She quit and devoted herself to him for the rest of his life. She involved herself in charitable work and put on salary many employees who fell ill or who were injured.
Marion Davies performs imitations of Pola Negri, Mae Murray, and Lillian Gish, capturing the mannerisms of each to perfection. Yet here was the greatest hostess in California. How could she look these people in the eye when they next arrived at San Simeon?!
She would follow this with a charming screwball comedy, The Cardboard Lover*, and then embark on another King Vidor masterpiece called* Show People*, in which she would mimic Gloria Swanson.*
The cinematography was the work of John Seitz, Rex Ingram's cameraman. He was an odd choice for a comedy; one of the most brilliant of all American cinematographers, he specialized in highly pictorial and heavily dramatic subjects like The Four Horsemen of the Apocalypse *(1921) and* Scaramouche *(1923). Apparently Thalberg considered his work still a bit too dramatic, for he called him into his office on the previous Davies film and told him he was a wonderful cameraman, but this was about youth and jazz, and what about some backlighting on the blonde hair?*
Davies finds an ideal comic opposite in Marie Dressler (1868-1934) in the role of her monstrous, domineering mother. The heavyweight, plain-faced, Canadian-born Dressler had been in vaudeville since the early 1890s and was a major Broadway star when Mack Sennett persuaded her to recreate her stage character in Tillie's Punctured Romance *(1914) alongside Charles Chaplin and Mabel Normand. Since then however her career had waned – not helped by the hostility of the managements to her fearless union activities as the first President of the Chorus Equity Association. At the same time efforts to continue*

the Tillie character in further films had come to nothing. By the second half of the 1920s the great comedienne seriously considered suicide. Frances Marion, repaying former kindnesses, secured her a contract with M-G-M, though her first film there, The Callahans and the Murphys, *was suppressed as a result of Irish-Catholic protests. After one or two more attempts, it was* The Patsy *which finally won back her prominence and public acclaim and prepared the way for a triumphant new career in talkies. At more than 60 years old, she became a top box-office star and won the 1930-31 Best Actress Oscar for* Min and Bill. *She died in 1934, still every inch of her considerable size, a star, aged 65.*

The Patsy *is a superb example of how a play, its restricted canvas slightly enlarged, can be transferred to the screen without one being aware of its origins. But sound had arrived. You would think that film-makers would struggle to reduce the titles, whereas in fact the opposite happened. There are a hail of titles, most of which, luckily, are very funny – they were the work of the top title-writer of the day, Ralph Spence, although he had Barry Connors' successful play to provide extra ammunition. This is therefore a silent talkie, although one of the best Hollywood ever turned out. And one can imagine audiences in 1928 longing to hear their favourites actually speaking these witticisms.*

"After two or three reels of this one," said Photoplay, *"the director tossed away his script – maybe his megaphone too – and turned the picture over to Marion Davies. Which was a very smart thing to do, for when Marion cuts loose with clowning the result is that sort of comedy which reflects its results in crowded theaters."*

Incidentally, Charlie Chaplin, Hearst's "victim", voted The Patsy *the best film of the year. – KEVIN BROWNLOW*

The music

In 2005 I was commissioned by the Dutch Film in Concert Foundation to write music for The Patsy, *and it is an unbounded joy to be able to produce an extended orchestral version of this for Pordenone in 2012.* The Patsy *has made me into a zealous crusader for Marion Davies, and this great comedy, with its wonderful cast, deserves to be better known by the greater audience.*

To write music for such a powerful comedy might seem easy, but it's actually quite the opposite. The utmost precision is demanded to musically underscore a film of so much vibrancy, while at the same time giving the necessary quietness to 200 very witty intertitles.

In the course of my research, I discovered the original cue-sheet for The Patsy, *a list of popular hit songs and classical themes that were performed "live" with the film on its original release in 1928. From this list I distilled the theme for Tony, one of the film's main characters, while adapting it for our times.*

In my composition and arrangements I have tried to stay loyal to the musical idiom of late 1920s America. It is a broad idiom, and for The Patsy *I have been largely inspired by the phenomenal dance orchestras and songs of the era.*

The love theme also originates from this period, and is based on the song "Can't Help Lovin' Dat Man", from Jerome Kern's immortal musical Show Boat.

For the very funny yacht club scene I couldn't resist the opportunity to pay musical tribute to one of the era's best dance orchestras, the band of Jimmie Lunceford. Our orchestra for The Patsy *follows the regular line-up of Twenties dance orchestras, with extra strings added for the film's lyrical moments.*

Finally, for the special refinements in my score I wish to express my immense gratitude to Mark Fitz-Gerald. His endless enthusiasm together with his great musicality and craftsmanship constantly inspire me to get the best out of myself for this wonderful film!

MAUD NELISSEN

★★★★★

A colpi di note / *Striking a New Note* 2012

Siamo ormai giunti alla sesta edizione di "A colpi di note", uno speciale laboratorio che mira a valorizzare l'indissolubile legame tra musica e cinema muto. E se nel vissuto giovanile l'esperienza musicale è il filo conduttore che orienta l'interpretazione della realtà, un approccio concreto e attivo come la rimusicazione di un film può contribuire a formare un pubblico più attento e consapevole. Quest'anno si esibiranno due scuole veterane del progetto, la Scuola Media Centro Storico di Pordenone coordinata dalla prof.ssa Maria Luisa Sogaro, ispiratrice del laboratorio e presente fin dalla prima edizione, e la Scuola Media "Leonardo da Vinci" di Cordenons coordinata dalla prof. ssa Emanuela Gobbo. Il loro tributo alla coppia comica più esilarante del mondo è, al contempo, un dittico celebrativo del genio brillante di Leo McCarey, che avevamo conosciuto rimusicando quel *Pass the Gravy* con cui "A colpi di note" ha preso l'avvio.

We have arrived at the sixth edition of "Striking a New Note", a special laboratory which aims to assess the indissoluble links between music and silent cinema. And if for the children musical experience is the connecting link guiding the interpretation of reality, a concrete approach like making music for a film can contribute to forming a public that is more attentive and aware. This year two schools that are veterans of the project will take part, the Scuola Media Centro Storico of Pordenone, coordinated by Professor Maria Luisa Sogaro, the original inspiration of the laboratory who has been involved in every edition since the beginning, and the Scuola Media "Leonardo da Vinci" of Cordenons, coordinated by Professor Emanuela Gobbo. Their contribution to the world's most hilarious couple is at the same time a celebration of the brilliant genius of Leo McCarey, whom we came to know when making music for Pass the Gravy *in the first edition of "Striking a New Note".*

Progetto a cura di/*A project by* Mediateca Pordenone di Cinemazero; con il sostegno di/*with the support of* Banca Popolare FriulAdria-Crédit Agricole.

Scuola Media Centro Storico, Pordenone

Rinnovato per i due terzi, il gruppo ha scelto, con regolare votazione, uno dei film *scartati* lo scorso anno: *We Faw Down* (titolo di evidente attualità) di Leo McCarey (1928) con Stan Laurel e Oliver Hardy. Con il passare degli anni e l'avvicendarsi dei giovani musicisti, alcuni fedeli attori del progetto, altri sperimentatori di passaggio, Silvia Moras (coordinatrice del progetto "A colpi di note") ed io ci accorgiamo che l'attività è sempre più determinata dalla loro opera e dalla loro autonomia di giudizio. Siamo *busteriani* convinti e lo diventiamo sempre di più, anche perché allarghiamo i nostri orizzonti verso altre straordinarie comicità del cinema delle origini.

Quest'anno abbiamo avvicinato i ragazzi all'opera di Harold Lloyd e molti si sono veramente appassionati a *Hugo Cabret* e alla *graphic novel* da cui è tratto. Le scelte musicali: all'inizio del film abbiamo abbinato un fox-trot dedicato ad Anna Fougez, con i versi di Armando Gill e la musica di Giuseppe Vacca di Michele. Le altre scene sono accompagnate dalla rivisitazione di alcuni temi di Scott Joplin. Anche i brani e gli effetti sonori sono stati scelti ed elaborati con il gruppo. La strumentazione dà rilievo alla sezione degli xilofoni (un soprano, due contralti e un basso), include due chitarre accanto ai flauti, ai glockenspiel, al pianoforte e ai rumoristi.

Devo porre l'accento, infine, sulla ritrovata comunità d'intenti con la Scuola Media "Leonardo da Vinci" di Cordenons e la carissima collega Emanuela Gobbo, con cui avevamo realizzato l'edizione del 2009.

MARIA LUISA SOGARO

The musical group is two-thirds renewed and has chosen, by open vote, a film reluctantly rejected last year: the aptly titled We Faw Down (1928)*, directed by Leo McCarey, with Stan Laurel and Oliver Hardy. With the passing of the years and the succession of the young musicians, some faithful actors in the project and other temporary collaborators, Silvia Moras (coordinator of the "Striking a New Note" project) and I have recognized that the activity is always more determined by their work and their autonomy of judgement.*

We are ever more convinced Busterphiles, even while broadening our horizons towards other extraordinary comedy of the early cinema. This year we have introduced the children to the work of Harold Lloyd and many of them are very enthusiastic for Hugo Cabret *and the graphic novel from which it is adapted.*

The musical choices: at the start of the film we use a fox-trot dedicated to Anna Fougez, with words by Armando Gill and music by Giuseppe Vacca di Michele. The other sequences are accompanied by references to themes by Scott Joplin. The selections and the sound effects have also been chosen with the group.

The instrumentation gives prominence to the xylophone section (soprano, two contralti, and a bass), and includes two guitars together with flute, recorders, glockenspiel, piano, and sound effects.

Finally we must emphasize the community of aim with the Scuola Media "Leonardo da Vinci" of Cordenons and our very dear colleague Emanuela Gobbo, with whom we produced the 2009 edition.

MARIA LUISA SOGARO

Scuola Media "Leonardo da Vinci", Cordenons

È un onore per noi, scuola secondaria di primo grado "Leonardo da Vinci" di Cordenons, poter partecipare per la seconda volta a "A colpi di note". Lo slapstick che musicheremo è *Liberty* (regia di Leo McCarey, 1929) con Stan Laurel e Oliver Hardy, comici tornati recentemente familiari alle nuove generazioni anche grazie alla programmazione di alcune reti televisive. La comica gioca con il titolo ed un preludio dal sapore patriottico, a cui segue una… sorpresa. Basandoci su questo abbiamo costruito la nostra colonna sonora utilizzando il tema della sinfonia "La sorpresa", appunto, di J. Haydn. Ovviamente la musica del Settecento non è il condimento giusto per uno slapstick degli anni Venti, quindi abbiamo rivisitato il tema swingandolo un po'. Oltre a Haydn abbiamo utilizzato temi tratti da F. Schubert e R. Vinciguerra, sempre altalendando tra il classico e lo swing. La strumentazione che abbiamo adottato è quella tipica della didattica nelle nostre scuole: flauti dolci soprani e contralti, due glockenspiele, due chitarre acustiche, due tastiere, un clarinetto e ovviamente tanti oggetti per il rumorismo". EMANUELA GOBBO

It is an honour for us, the secondary school, first grade "Leonardo da Vinci" of Cordenons, to be able to participate for the second time in "A colpi di note". The slapstick comedy for which we have created music is Liberty *(1929), directed by Leo McCarey, with Stan Laurel and Oliver Hardy, comedians who have recently become more familiar to new generations thanks to television. The comic play of the title and a prelude of patriotic style is followed by … a surprise. This has given us the idea of building our score using the theme of Haydn's "Surprise" Symphony. Obviously 18th-century music is not quite the right flavouring for a slapstick comedy of the 1920s, so we have taken the liberty of swinging it a little. As well as Haydn we have used themes from Schubert and the contemporary composer Remo Vinciguerra, always moving between classic and swing. The instrumentation which we have adopted is characteristic of the teaching in our school: flute, recorders, glockenspiel, two acoustic guitars, two keyboards, a clarinet, and of course many objects for sound effects. – EMANUELA GOBBO*

WE FAW DOWN (We Slip Up) (M-G-M, US 1928)

Regia/dir: Leo McCarey; *prod:* Hal Roach; *didascalie/intertitles:* H.M. Walker; *f./ph:* George Stevens, John MacBurnie (*op.*), E.V. White (*asst. op.*); *mont./ed:* Richard C. Currier; *aiuto regista/asst. dir: ?* Scott; *attrezzista/prop master:* Harry Black; *cast:* Stan Laurel, Oliver Hardy, Vivien Oakland (Mrs. Ollie), Bess Flowers (Mrs. Stan), Kay Deslys (Kay), Vera White (Vera), George Kotsonaros ("One-Round" Kelly); DVD, 20'20"; *fonte copia/source:* Cinemazero, Pordenone.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Accompagnamento musicale/*Musical accompaniment:*
Orchestra della Scuola Media Centro Storico di Pordenone
Direzione/*Conductor:* Maria Luisa Sogaro

Flauto traverso/*Transverse flute:* Andrea Magris
Flauti dolci soprani e tenori/*Soprano and tenor recorders:* Giulio Favot, Matteo Munini, Kwabena Owusu Ansah, Tommaso Piccolo, Claudio Romano, Margherita Romano, Alessio Zane
Glockenspiel soprano/*Soprano glockenspiel:* Annalisa Parisi
Glockenspiel contralto/*Alto glockenspiel:* Daria Ianni
Chitarre/*Guitars:* Andrea Peressin, Emanuele Savoia
Xilofono soprano/*Soprano xylophone:* Marta Bordugo
Xilofoni contralti/*Alto xylophones:* Angela Tardio, Alessia Di Rosa
Xilofono basso/*Bass xylophone:* Sara Mozzon
Pianoforte/*Piano:* Irene Cannizzaro
Rumoristi/*Sound effects:* Giorgia Basile, Anna Costa, Giovanni Lutman, Anna Mutuale, Piergiorgio Rossi

Come ennesima scusa per sottrarsi al pokerino con le mogli, i "ragazzi" s'inventano un appuntamento con il loro capo all'Orpheum Theatre. Lì sono piacevolmente intrattenuti da un paio di frivole fanciulle, ma la situazione si fa critica quando irrompe sulla scena il fidanzato geloso di una delle due, il pugile "One-Round" Kelly. Nel frattempo, le mogli vengono a sapere che l'Orpheum Theatre sta andando a fuoco.
We Faw Down è la prima delle comiche di Laurel e Hardy dirette da Leo McCarey, che in precedenza aveva seguito i progetti della coppia come "supervisore". La superlativa sequenza di *Liberty* in cui Stan e Olly perlustrano la città alla ricerca di un angolo tranquillo in cui cambiarsi i pantaloni era stata originariamente girata per questo film, salvo essere eliminata dal montaggio finale per ragioni di durata: il materiale originale fu usato integralmente nel film successivo – il secondo girato da McCarey con i due. Su YouTube è disponibile una versione di 40 minuti di *We Faw Down* (caricata in quattro parti nell'ottobre 2010 da "HickoryHiram73") che reintegra queste scene. Il finale del film ispirò quello di *Blockheads*, mentre il soggetto è stato dilatato per *Sons of the Desert*.
Il film, conosciuto un tempo con il titolo dell'edizione originale, *We Faw Down* (Noi cadiamo), e oggi con quello di *We Slip Up* (Noi sbagliamo), fu distribuito all'epoca con l'opzione di un accompagnamento sonoro su disco Vitaphone, con effetti sonori e una compilazione musicale di William Axt e Sol Levy. – DAVID ROBINSON
As ever seeking an excuse to escape their demanding wives for a poker game, the boys invent a date with their boss at the Orpheum Theatre. They are agreeably distracted by a pair of flighty ladies, but trouble brews when one of the girls' jealous boxer lover "One-Round" Kelly catches them, at the same time as their wives hear that the Orpheum is ablaze.
This was the first Laurel and Hardy comedy directed by Leo McCarey: previously he had guided the team's development as "supervisor". The wonderful establishing sequence in Liberty *in which Stan and Ollie search the city for a quiet corner to exchange trousers was originally shot for this film, but was cut out for reasons of length: the actual footage shot was used for the later film – McCarey's second with the team. YouTube has a 40-minute "reconstitution" of* We Faw Down*, incorporating these scenes, uploaded in 4 parts by "HickoryHiram73" in October 2010. The film's ending inspired the finale of* Blockheads*, while the story was extended for* Sons of the Desert.
The film has generally been known by its original release title, We Faw Down*, but this is now widely replaced by the more readily comprehensible* We Slip Up*. It was originally released with the option of Vitaphone sound on disc, with effects and a compilation score by William Axt and Sol Levy. – DAVID ROBINSON*

LIBERTY (Hal Roach/M-G-M, US 1929)
Regia/dir: Leo McCarey; *prod:* Hal Roach; *didascalie/intertitles:* H.M. Walker; *f./ph:* George Stevens, Jack Roach; *asst. op./asst. ph:* E.V. White; *mont./ed:* Richard C. Currier; *aiuto regista/asst. dir:* Lloyd French; *arredatore/set dresser:* Theodore Driscoll; *attrezzista/prop master:* Morey Lightfoot; *eff. spec./spec. effects:* Thomas Benton Roberts; *cast:* Stan Laurel, Oliver Hardy, James Finlayson, Sam Lufkin, Jack Hill, Harry Barnard, Jean Harlow (donna che sale sul taxi/*woman entering cab*), Ed Brandenberg; DVD, 19'16"; *fonte copia/source:* Cinemazero, Pordenone.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Accompagnamento musicale/*Musical accompaniment:*
Orchestra della Scuola Media "Leonardo da Vinci", Cordenons
Direzione/*Conductor:* Emanuela Gobbo
Clarinetto/*Clarinet:* Elisa Badin
Tastiere/*Keyboards:* Eleonora Malachin, Giulia Pilot
Chitarre/*Guitars:* Paolo Nicoletti, Miriam Raffin
Glockenspiele/*Glockenspiels:* Manal Aachiche, Marta Gazzola
Flauti contralti/*Alto flutes:* Lorenzo Tomasi, Alberto Zanchetta
Flauti soprani/*Piccolos:* Giacomo Bensi, Martino Bensi, Federica Bignucolo, Genny Cristofaro, Serena D'Andrea, Alessia De Piero, Giorgia Del Tedesco, Chiara Della Bella, Adele Gusso, Siria Moret, Marco Nascimben, Federico Pin
Rumoristi/*Sound effects:* Simone Cappellaro, Murtada Inusah, Jonny Tessaro, Francesca Vitale

In quest'inesorabile escalation di isteria messa a punto da Leo McCarey, Stanlio ed Ollio si sono – improbabilmente – scambiati i calzoni, e tutta la prima metà del film descrive gli sforzi da loro fatti per rimediare all'errore e il conseguente imbarazzo e la crescente umiliazione provata quando vengono colti in luoghi pubblici con i calzoni abbassati. Poco prudentemente si rifugiano in un ascensore che li fa schizzare in cima ad un grattacielo in costruzione. La loro lotta con le impalcature che si sbriciolano, le corde che si srotolano, le scale che si ribaltano, le scarpe che si perdono e, in generale, gli effetti della forza di gravità si complica per via delle poco amichevoli attenzioni di un granchio arrabbiato che passa dai pantaloni di Stanlio a quelli di Ollio. Quanto a suspense comica, "the boys" riescono persino a surclassare Harold Lloyd; mentre le reazioni degli

sconosciuti che li sorprendono mentre cercano di scambiarsi gli abiti sottendono una raffinatezza psico-sessuale che va ben oltre le fantasie dell'Ufficio Hays. – David Robinson

Leo McCarey constructs an unfaltering escalation of hysteria. Stan and Oliver having improbably switched trousers, the first half of the film concerns their efforts to correct the error, and their consequent, ever-more humiliating embarrassments when caught, trousers down, in public places. Incautiously they shelter in an elevator which sweeps them to the top of a skyscraper under construction. Their battles with disintegrating scaffolding, unravelling ropes, toppling ladders, lost footwear, and the effects of gravity in general are aggravated by the unfriendly attentions of an angry crab, relocated from the seat of Stanley's pants to Oliver's. At one extreme the boys out-class Harold Lloyd in thrill comedy; at the other the reactions of the strangers who chance upon their clothes-switching hint at a psycho-sexual sophistication far beyond the fantasies of the Hays Office.

David Robinson

★★★★★

Jean Darling 90!

Jean Darling, la "resident star" delle Giornate ha festeggiato i suoi 90 anni lo scorso 23 agosto e per 85 è stata un'inesauribile professionista dell'intrattenimento, a cominciare dal suo debutto come *femme fatale* di *Our Gang*. A teatro, nel 1945, sarebbe stata Carrie nell'allestimento di Rouben Mamoulian di *Carousel* di Rodgers e Hammerstein, dando vita all'indimenticabile canzone "When I Marry Mr. Snow". Sposatasi con un mago del palscoscenico, ha girato il mondo esibendosi nel suo spettacolo *Magicadabr:* lei era l'affascinante partner femminile talvolta sottoposta a non molto confortevoli incantesimi. Emigrata a Dublino, ha iniziato una nuova carriera come autrice di racconti del mistero e di libri per l'infanzia e come conduttrice radiotelevisiva. Generazioni di bambini irlandesi sono cresciuti venerando il suo personaggio di zia Poppy e ascoltando le oltre 450 storie che lei ha raccontato loro.

Con la sua fenomenale voce ancora intatta e sempre intonata, incontra per la sesta volta il pubblico pordenonese per condividere i suoi tanti ricordi degli anni d'oro di Hollyood e di quei divi, tra cui Laurel & Hardy e Clark Gable, che sono stati per lei come degli zii. E ovviamente per cantare canzoni d'epoca sul cinema (scovate da Ron Magliozzi e David Robinson) accompagnate da Donald Sosin, suo inseparabile partner sulla scena. A grandissima richiesta, riproporrà alcuni passati successi, in primis "Oh Mr. Moving Picture Man", "Since Mother Went to the Talkies", "The Cinema Kiss" e, se siamo fortunati, "When I Marry Mr. Snow".

Jean Darling, the Giornate's resident star and legend, celebrated her 90th birthday on 23 August, and for 85 of those years she has remained an inexhaustible professional entertainer, starting with her debut as the femme fatale *of* Our Gang*. In the theatre she was to create the role of Carrie in Rouben Mamoulian's 1945 premiere production of Rodgers and Hammerstein's* Carousel*, originating the unforgettable "When I Marry Mr. Snow". Marrying a stage magician, she toured the world with his show* Magicadabr *as a glamorous though sometimes uncomfortably bewitched partner. Migrating to Dublin she established a new career as mystery writer, children's author, and broadcaster. Generations of Irish children have grown up devoted to her character of "Auntie Poppy" and the more than 450 stories she told them.*

With the phenomenal singing voice still intact and infallibly on key, she gives her sixth Pordenone "audience", sharing her voluminous reminiscences of the golden years of Hollywood and the stars – including Laurel and Hardy and Clark Gable – who provided her many surrogate uncles. And of course she will sing vintage songs about the movies (excavated by Ron Magliozzi and David Robinson), accompanied by her inseparable stage partner Donald Sosin. By enthusiastic request they will reprise some past successes, notably "Oh Mr. Moving Picture Man", "Since Mother Went to the Talkies", "The Cinema Kiss", and – if we are very lucky – "When I Marry Mr. Snow".

★★★★★

LE PETIT NUAGE (The Little Cloud) (02 Films, US 2012)

Regia/dir., prod., scen: Renée George; *f./ph:* Stella Libert; *mont./ed:* Travis Smith-Evans, Renée George; *scg./des:* Étienne Huguenot; *mus:* Robert Casal, Renée George; esecuzione/*performed by:* Gautier Capuçon (violoncello), Henri Gronnier (violino/*violin solo*), Emmanuel Trifilio (bandoneon), Nicole Garcia et Les Amis des Nuages; *cast:* Sarah Demeestère (la donna/*the woman*), Joffrey Platel (l'uomo/*the man*), Sébastien Pierre (il cameriere/*the waiter*), Margaux Twardowski (la bambina/*the little girl*), Leopold Nam Levêque (il bambino/*the little boy*), Spiky (il cane/*the dog*); DCP, 8'15" (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* 02 Films, Redondo Beach, CA.

Una didascalia, in francese / *One intertitle, in French.*

The Artist ha già una progenie, nella forma di *Le petit nuage*. Dopo aver illuminato i set di quel film come aiuto del caposquadra elettricisti, Renée George ha assecondato la propria vocazione registica tributando un nuovo e personale omaggio alla magia del cinema muto. I ringraziamenti nei credits del film attribuiscono il merito di questa ispirazione a Michel Hazanavicius, Bérénice Bejo, Jean Dujardin e Guillaume Schiffman, ma *Le petit nuage* si discosta parecchio dallo stile del loro film, che era un elegante e nostalgico omaggio alle ultime stagioni del cinema muto. La George ricorre ai vecchi e affidabili strumenti dell'immagine e del mimo, del ritmo e della musica per modellare una romantica fantasia contemporanea e senza tempo, lieve, ma persistente. Al contrario dei realizzatori francesi di *The Artist*, che per la loro love-story si erano trasferiti a Hollywood, l'americana George è venuta a Parigi e sfrutta con garbata ironia il paesaggio turistico urbano. Scrivendo di *Le petit nuage* sul sito web BonjourParis.com (2 maggio 2012), Dimitri Keramitas ne ha paragonato le ambiguità a *La jetée* di Chris Marker e il volo tra le nuvole della coppia d'innamorati (in compagnia di un cane, incidentale

omaggio a *The Artist*) a Chagall: "… l'amore a Parigi rischia sempre di apparire un po' come lo spot di un profumo o di un vino, ma *Le petit nuage* è anche poetico e meditativo, grazie alla bella fotografia di Stella Libert e alla musica d'atmosfera (di Robert Casal e della regista)". Sarah Demeestère, oltre che attrice, è anche una cineasta indipendente; Joffrey Platel e Sébastien Pierre hanno lavorato soprattutto in teatro.
Le petit nuage è stato concepito come primo segmento di una serie di corti da assemblare in un lungometraggio dal titolo *7 Short Films About Love*. Ogni episodio del film sarà girato in un paese differente.

DAVID ROBINSON

The Artist *already has progeny, in the shape of* Le Petit Nuage. *Lighting the set of that film, as Best Boy Electrician, Renée George was inspired to reassert her ambitions as a director and to pay her own tribute to the magic of silent cinema. Her credits gratefully thank, for this inspiration, Michel Hazanavicius, Bérénice Bejo, Jean Dujardin, and Guillaume Schiffman, but* Le Petit Nuage *owes nothing in style to their film, which was an elegant, nostalgic tribute to the dying years of silent cinema. George uses the trusty old tools of image and mime, rhythm and music to shape a contemporary/timeless romantic fantasy, featherlight but lingering. While the French makers of* The Artist *went to Hollywood for their love story, the American George came to Paris, and exploits with sweet irony the touristic cityscape. Dimitri Keramitas (writing on the website BonjourParis. com, 2 May 2012) has compared its ambiguities to Chris Marker's* La Jetée*, and the enamoured couple's cloudy elevation (along with a dog, in incidental tribute to* The Artist*) to Chagall: "love in Paris can't help seeming a bit like a perfume or wine commercial, but* Le Petit Nuage *is also poetic and meditative, with lovely camera-work by Stella Libert and atmospheric music (by Robert Casal and the director)." Sarah Demeestère is an independent filmmaker as well as actress; Joffrey Platel and Sébastien Pierre have mostly worked in theatre.*
Le Petit Nuage *is planned as the first in a series of short episodes that will be assembled as a feature film,* 7 Short Films About Love*. Each story will be shot in a different country. – DAVID ROBINSON*

★★★★★

IL CANONE RIVISITATO */ THE CANON REVISITED*

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (La passione di Giovanna d'Arco / The Passion of Joan of Arc) (Société Générale de Films, FR 1928)
Regia/dir: Carl Theodor Dreyer; *scen:* Carl Theodor Dreyer, *collab:* Joseph Delteil; *f./ph:* Rudolf Maté, Gösta Kottula; *cast:* Renée Falconetti (Jeanne d'Arc), Eugène Sylvain (Pierre Cauchon), André Berley (Jean d'Estivet), Antonin Artaud (Jean Massieu); *riprese/filmed:* 1927; DigiBeta, 97' (trascritto a/*transferred at* 20 fps); *fonte/source:* Gaumont Pathé Archives, Paris.
Didascalie in francese / *French intertitles.*

*S*cheda completa del film nella sezione "Il canone rivisitato". */ For full credits and programme notes, see the section "The Canon Revisited".*

Partitura orchestrale composta da / *Orchestral score composed by* Touve R. Ratovondrahety.
Esegue/*Performed by* Orchestra e Coro San Marco.
Direttore del coro/*Choir Director:* Roberto Spremulli
Voce bianca/*Trebles:* Irene Callegaro, Veronika Neugebauer
Violoncello: Giuseppe Barutti
Organo/*Organ:* Andrea Tomasi
Trombe/*Trumpets:* Stefano Flaibani, Augusto Righi, Andrea Rodaro
Tromboni/*Trombones:* Sergio Bernetti, Giulio Dreosto
Timpani: Dimitri Fiorin

La musica

Sono consapevole che è da presuntuosi creare un ennesimo nuovo accompagnamento musicale per il capolavoro di Dreyer, che ha già ispirato così tanti musicisti. Io ho dalla mia la fortuna di aver vissuto per otto anni a Orléans, dove il Festival de Jeanne d'Arc è un evento molto amato e magnificamente celebrato ogni anno a maggio. Inoltre, la "Solennité de Jeanne d'Arc" è sempre una straordinaria liturgia annuale anche nella chiesa parigina in cui lavoro adesso: tutto ciò ha determinato l'atmosfera e la scelta del testo, che rappresenta la parte più difficile di questo progetto.
Il testo è in latino. Il vantaggio per lo spettatore non latinista è di non dover obbligatoriamente dare un significato ai testi, mentre l'immaginazione, nutrita dalle immagini del film, può inventare, grazie alla particolare risonanza delle parole latine: lo scopo è di non interferire con le "parole" del film. Per esempio, alcuni estratti dal "proprio" della Messe de Jeanne d'Arc sono qui preceduti dall'*Ecce sacerdos magnus* (il testo con cui viene accolto un vescovo).
Curiosamente, noi possiamo associare la seconda parte di questo testo alla stessa Jeanne: "Amavit eum Dominus et ornavit eum stolam gloriae induit eum, et testamentum suum super caput ejus confirmavit" (Il Signore l'amava e l'onorava, l'avvolgeva con il manto della gloria e confermava il suo patto sulla sua testa). Testo che segue una precedente dichiarazione del Gran Sacerdote: "Ecce sacerdos magnus quem Dominus elegit sibi ad sacrificandum ei hostiam laudis" (Ecco il sommo sacerdote che il Signore ha scelto per offrirgli un sacrificio di lode).
Ciò che guida questa composizione è il movimento del film. È un film di movimento nei due sensi della parola: il primo, come "movimento" del suo soggetto, il secondo, come "movimento" della propria estetica. Quando i protagonisti restano immobili, si muove la cinepresa. Quando la cinepresa è statica, sono in movimento i protagonisti… Ne consegue un particolare ritmo che non si discosta molto da quello richiesto per accompagnare la danza… nello specifico la pavana – a volte considerata come una danza di morte. A fini simbolici, uso temi gregoriani: *Pater Noster, Dies Irae, Tantum Ergo* e l'*Agnus Dei* dalla messa di Requiem. Uso anche citazioni dirette da opere moderne che mi sembrano cogliere certi momenti cruciali del film: una battuta dalla *Symphonie des Psaumes* di Stravinsky (quando a Jeanne viene rifiutata l'Eucarestia) e sette battute dall'Ottava Sinfonia di Gustav Mahler

(quando Jeanne viene blandita con la promessa di una lettera da parte del Re). Infine uso integralmente, ma con una nuova armonizzazione, tre versi da La *Cantique à Sainte Jeanne d'Arc* (Concordent nostri caelica) di Monseigneur Foucault, quando alla fine Jeanne riceve la comunione; e per la conclusione del film, l'*Hymne à l'étendard* di Marcel Laurent's (inno che accompagna il festival di Orléans ogni 7 maggio), in versione strumentale, ma con l'aggiunta di due battute per il coro con le parole "Crucem suam", a sintetizzare la mia personale interpretazione del film.
Desidero dedicare il mio lavoro a David Robinson e a Henri de Villiers (maestro di cappella di Saint-Eugène-et-Sainte-Cécile, a Parigi), oltre che a tutti i miei amici di Orléans, dove ho trascorso i miei anni di studio al conservatorio. – TOUVE R. RATOVONDRAHETY

The music

I feel it is presumptuous to create yet another new musical accompaniment for Dreyer's masterpiece, which has already inspired so many. I am fortunate to have lived for eight years in Orléans, where the Festival of Jeanne d'Arc is a much-loved annual event, splendidly celebrated each May.
Moreover, the "Solennité de Jeanne d'Arc" is always an exceptional annual liturgy in the Paris church in which I now work: all this has determined the atmosphere and the choice of text which is the major difficulty in this project.
The text is in Latin. The advantage is that the non-latinist spectator is not obliged to give a meaning to the texts, but the imagination, fed by what is seen on the screen, can invent, thanks to the particular resonance of the Latin words: the aim is not to interfere with the "words" of the film.
For instance, extracts from the proper (French, propre*) of the Messe de Jeanne d'Arc are here preceded by* Ecce sacerdos magnus *(the text for the reception of a bishop).*
Curiously, we can readily associate the second part of this text with Joan herself: "Amavit eum Dominus & ornavit eum stolam gloriae induit eum, & testamentum suum super caput ejus confirmavit." (The Lord loved him/her and dressed him/her with garments of glory, and confirmed his covenant on his/her head.) Which follows an earlier declaration by the High Priest: "Ecce sacerdos magnus quem Dominus elegit sibi ad sacrificandum ei hostiam laudis." (Behold the bishop whom the Lord has chosen to sacrifice to him the host of praise.)
What guides this composition is the movement of the film. It is a film of movement in two senses of the word: the first, "movement" of its subject, the second, "movement" of its own esthetic. When the protagonists are still, the camera moves. When the camera is static, the protagonists are in movement… This results in a distinctive rhythm which is not far removed from the rhythm required to accompany dance, specifically the Pavane *- sometimes seen as a dance of death.*
For symbolic purposes, I use Gregorian themes: the Pater Noster, Dies Irae, Tantum Ergo, *and the* Agnus Dei *from the Requiem Mass. I use direct quotations from modern works which seem to me to capture certain crucial moments of the film: a bar of Stravinsky's* Symphonie des Psaumes *(when Jeanne is refused the Eucharist) and seven bars of Gustav Mahler's 8th Symphony (when Jeanne falls into the trap of the promise of a letter from the King). Finally I use in their entirety, but with a new harmonization, three verses of* La Cantique à Sainte Jeanne d'Arc *(Concordent nostri caelica) by Monseigneur Foucault, for the eventual arrival of the communion for Jeanne; and for the end of the film, Marcel Laurent's* Hymne à l'étendard *(which accompanies the festival in Orléans every May 7th), in instrumental version but with the addition of two bars for the choir with the words "Crucem suam", which sums up my personal interpretation of Dreyer's film.*
I would like to dedicate this work to David Robinson and to Henri de Villiers (Master of the Chapel of Saint-Eugène Sainte Cécile, Paris), and to all my friends in Orléans, where I spent my years of study in the Conservatoire. – TOUVE R. RATOVONDRAHETY

★★★★★

PHONO-CINÉMA-THÉÂTRE (Paul Decauville, S.A. du Phono-Cinéma-Théâtre, FR 1900)
Prod: Paul Decauville; *f./ph:* Clément Maurice Gratioulet; *artistic director:* Marguerite Vrignault; *cast:* Sarah Bernhardt, Brunin, Jeanne Chasles, Coquelin aîné, Émile Cossira, Desjardin, Footit et Chocolat, Jeanne Hatto, Christine Kerf, Little Tich [Harry Relph], Pierre Magnier, Félicia Mallet, Louise Mante, Suzette Mante, Mason & Forbes, Rosita Mauri, Cléo de Mérode, Mily-Meyer, Jules Moy, Polin, Désirée Pougaud, Gabrielle Réjane, Mariette Sully, Michel Vasquez, Achille Viscusi, Carlotta Zambelli; DCP (da/*from* 35mm), 75' (compreso un documentario di 5 min. / *including 5-min. documentary*), sd.; *fonte copia/print source:* Gaumont Pathé Archives & Cinémathèque française, Paris (restauro e ricostruzione/*restoration and reconstitution* 2012).

L'accompagnamento per pianoforte è a cura di John Sweeney, che ha svolto approfondite ricerche per ritrovare gli accompagnamenti musicali originali (spesso oscuri), in particolare per le 11 scene di balletto della durata complessiva di 25 minuti. Gli altri effetti sono eseguiti da Frank Bockius e Romano Todesco. Sette film hanno il sonoro sincronizzato ricavato dai cilindri di cera originali.
The piano accompaniment is compiled and performed by John Sweeney; and has involved extensive research to discover the (often obscure) authentic musical accompaniments, particularly for the 11 sequences of ballet, totalling 25 minutes of film. Frank Bockius and Romano Todesco provide additional musical effects. Seven of the films are accompanied by synchronized sound from the original wax cylinders.

La lunga storia del cinema sonoro comincia con la comparsa del Kinetoscope Edison, ma fa un prodigioso balzo in avanti a Parigi durante l'Esposizione universale del 1900, dove il cinema parlato e a colori è declinato in varie forme. Tra gli spettacoli presentati durante

l'Esposizione, il Phono-Cinéma-Théâtre è uno dei più riusciti sia dal punto di vista tecnico che artistico.
Il 27 dicembre 1899, l'ingegnere e industriale Paul Decauville ottiene uno spazio di circa 210 metri quadri al centro dell'Esposizione, accanto all'entrata 43 di rue de Paris, vicino al Pont des Invalides. La Società anonima S.A. Phono-Cinéma-Théâtre viene costituita da Decauville il 2 marzo 1900, con un capitale di 100.000 franchi. L'attrice e ballerina Marguerite Vrignault, iniziatrice del progetto, è nominata direttrice artistica. La sala del Phono-Cinéma-Théâtre è costruita dall'architetto R. Dulong sul modello del "Pavillon frais" creato nel 1751 da Ange-Jacques Gabriel nei giardini del Petit Trianon a Versailles.
Le riprese sono assicurate da uno stretto collaboratore dei fratelli Lumière, Clément-Maurice, con il suo vero nome di Clément Maurice Gratioulet. Egli gira con una macchina da presa 35mm che impiega pellicola con perforazione centrale o con due perforazioni laterali e che è stata costruita da Ambroise-François Parnaland, un eccellente fabbricante di macchine reversibili già collaboratore, sempre con Clément-Maurice, del dottor Doyen, il pioniere della cinematografia medica. Uno studio è installato sul tetto del "Pavillon frais" e le scene sono registrate poco prima dell'apertura dell'Esposizione. Queste sono realizzate in "play-back", come lo saranno in seguito le *phonoscènes* Gaumont. Il fonografo utilizzato è l'Idéal di Henri Lioret che usa cilindri di grandi dimensioni (22 cm di altezza, 13 cm di diametro) che possono durare 4 minuti; qualche tempo dopo, nel settembre 1900, l'Idéal sarà rimpiazzato dal Céleste di Pathé.
Il Phono-Cinéma-Théâtre è un'attrazione che mescola una molteplicità di generi: ci sono film sonori sincronizzati col fonografo (canzoni, monologhi, estratti da commedie teatrali), ma anche danze e pantomime col solo accompagnamento di un pianista o di un'orchestra. C'era pure un rumorista e probabilmente un *bonimenteur* (narratore). Il programma presenta gli artisti più prestigiosi dell'epoca, provenienti dalla Comédie Française e dai teatri dei Grands Boulevards, dal music-hall e dal circo. Per la prima volta si adatta per lo schermo *L'Enfant prodigue* – piccola meraviglia della pantomima di Michel Carré, con partitura di André Wormser, prodotta nel 1890 e allora molto apprezzata. Un altro grande successo teatrale ad essere filmato è *Ma Cousine* di Henri Meilhac, che debutta al Théâtre des Variétés il 27 ottobre 1890, con la grande attrice Réjane (1856-1920). Il film d'altra parte è comprensibile solo se si conosce la storia della scena rappresentata – le prove di una pantomima intitolata *Le Piston d'Hortense*, inclusa nella commedia di 3 atti.
La prima proiezione del Phono-Cinéma-Théâtre all'Esposizione ha luogo il 28 aprile 1900. I proiezionisti sono Georges e Léopold Maurice, figli di Clément-Maurice; la sincronizzazione è controllata manualmente dai proiezionisti, che rallentano o accelerano il cilindro fonografico secondo la necessità.
Malgrado la fama dei vari attori, cantanti, ballerini, clown e mimi che partecipano all'impresa (Sarah Bernhardt, Coquelin, Réjane, Mily-Meyer, Emile Cossira, Jeanne Hatto, Carlotta Zambelli, *première danseuse* dell'Opéra, la danzatrice Cléo de Mérode, i clown Footit e Chocolat, il comico Polin nel suo numero militare, ecc.), malgrado l'entusiasmo della stampa, malgrado la bella affiche di François Flamengte, malgrado le serate di gala (in particolare quella per lo scià di Persia al Palais de l'Optique del 10 agosto 1900), il pubblico non accorre numeroso al Phono-Cinéma-Théâtre e, alla chiusura dell'Esposizione, il margine di utile sarà minimo.
La società del Phono-Cinéma-Théâtre si scioglie il 26 novembre 1901, ma ciò non impedisce che lo spettacolo continui a Parigi (42 boulevard Bonne-Nouvelle, 10 novembre 1901; Olympia, 1901), con varie tournée tra il 1901 e il 1902 in Svizzera, Svezia, Spagna, Inghilterra, Germania, Austria e Italia. Ad occuparsi delle proiezioni durante le tournée è spesso Félix Mesguich, ex-operatore dei Lumière.
In seguito questa attrazione cade nell'oblio finché nei primi anni '30 non viene ritrovato un gruppo di negativi originali. Il produttore Bernard Nathan, che nutre un grande interesse per il cinema delle origini, finanzia nel 1933 un documentario diretto da Roger Goupillières, *Le Cinéma parlant en 1900.* Si possono così rivedere svariati titoli del Phono-Cinéma-Théâtre, tra cui *Cyrano de Bergerac*, Sarah Bernhardt in *Hamlet*, Mariette Sully in *La Poupée*, Little Tich e altri, sia col sonoro originale dei cilindri sia con nuove registrazioni musicali. Per poter trarre nuove copie i negativi originali Parnaland devono essere ri-perforati nel formato Edison.
I film del Phono-Cinéma-Théâtre sono per caso nuovamente riscoperti nel 1961, grazie a Mme Bernhart (!), un'impiegata della società di produzione e distribuzione U.G.C. (Union Générale Cinématographique). Vengono ritrovati 24 negativi (talvolta con riprese diverse di uno stesso titolo) e una copia positiva, per un totale di 18 titoli. Nel 2010, la Cinémathèque française decide di digitalizzare in 2K l'intera collezione. Il restauro è effettuato a Bologna, dal laboratorio dell'Immagine Ritrovata. Alcuni negativi hanno sofferto, ma molti sono ancora di buona qualità. Alla fine di una delle riprese, una bella donna attraversa la scena: è la direttrice artistica Marguerite Vrignault in persona. Nel 2011, un importante collezionista di apparecchi cinematografici, Olivier Auboin-Vermorel, deposita presso la Cinémathèque française un gruppo di preziosissimi film delle origini, tra cui opere di Méliès, Marey, Nadar e svariati film del Phono-Cinéma-Théâtre finora invisibili, per esempio *Ma cousine* con Réjane o *L'Enfant prodigue* – solo due tableaux su tre, sfortunatamente. Anche questi film, in buono stato, vengono digitalizzati.
Proponendosi di ricostituire, nei limiti del possibile, la quasi totalità del repertorio del Phono-Cinéma-Théâtre, con il sonoro originale, la Cinémathèque française ha chiesto all'esperto Henri Chamoux di recuperare le registrazioni già effettuate dai cilindri originali ancora esistenti. Henri Chamoux ha individuato 17 cilindri del Phono-Cinéma-Théâtre, corrispondenti a 8 titoli, tra cui *Cyrano de Bergerac*, *Iphigénie en Tauride* e *Les Précieuses ridicules*. La maggior parte di questi cilindri è conservata presso il Musée de Radio-France a Parigi. Chamoux ha perfezionato l'Archéophone, un apparecchio in grado di leggere e registrare i cilindri in cattivo stato, perfino quelli rotti. La sincronizzazione è dunque nuovamente possibile, soprattutto con le

tecniche digitali. Nondimeno, resta talvolta difficile sentire certi suoni. È già abbastanza miracoloso che così tanti negativi e cilindri del Phono-Cinéma-Théâtre siano sopravvissuti fino ai giorni nostri, soprattutto considerando la grande fragilità dei supporti – nitrato e cera. Un'altra buona notizia è giunta da Manuela Padoan dei Gaumont Pathé Archives, presso i quali è conservata un'importante collezione di copie nitrato originali del Phono-Cinéma-Théâtre, splendidamente dipinte a mano. Questa collezione era preservata da molti anni su pellicola a colori e recentemente, in collaborazione con la Lobster Films, ne è stata effettuata una scansione digitale 4K in vista di una sincronizzazione. I due fondi riuniti dei Gaumont Pathé Archives e della Cinémathèque française permettono oggi la ricostituzione della quasi totalità del repertorio del Phono-Cinéma-Théâtre, per giunta con il colore! Ormai, come ebbe a dire Baudelaire, "les couleurs et les sons se répondent".

Un ultimo miracolo: nella collezione dei Gaumont Pathé Archives c'era anche il primo tableau mancante de *L'Enfant prodigue*. Ora il film è completo con tutte e tre le sue parti. Scoperta finale: nel 2012 la direttrice dell'École de Danse dell'Opéra di Parigi, Claude Bessy, mette a disposizione della Cinémathèque française una copia positiva, e in ottime condizioni, di *Le Cid (La Habanera)*, danzato da Carlotta Zambelli (1875-1968), étoile dell'Opéra, che nel divertissement *La Favorita* aveva sbalordito la Parigi del 1896 eseguendo – cosa mai accaduta prima in Francia – ben 15 piroette (*fouettés*).

Le due équipe della Cinémathèque française (Céline Ruivo) e dei Gaumont Pathé Archives (Manuela Padoan e Agnès Bertola) hanno lavorato di concerto per portare a termine questo magnifico progetto, che ci permette di assaporare, quasi come nel 1900, una delle più belle attrazioni cinematografiche dell'Esposizione universale. Ma aprite bene le orecchie: il sonoro non è perfetto – come d'altronde non lo era all'origine! Godetevi comunque il piacere di rivedere, talora colori, i più grandi artisti di quell'epoca: Sarah Bernhardt, Jeanne Hatto, Jean Coquelin, Victor Maurel, Rosita Mauri, Félicia Mallet, Carlotta Zambelli, Mily-Meyer, Little Tich, Cléo de Mérode, Jules Moy, ecc., ovvero l'élite della danza, del teatro, della pantomima e del music-hall della Belle Époque. – Laurent Mannoni

The long history of the sound film began with the appearance of the Edison Kinetoscope, but achieved a prodigious leap forward during the Paris Exposition Universelle of 1900, when talking and colour films were in evidence in a variety of forms. Among the shows presented during the Exposition, Phono-Cinéma-Théâtre was one of the most successful both from the technical and artistic point of view.

On 27 December 1899, the engineer and industrialist Paul Decauville secured the concession for a space of some 210 square metres in the body of the Exposition Universelle, near the entry at 43 rue de Paris, close to the Pont des Invalides. The limited company S.A. Phono-Cinéma-Théâtre was established by Decauville on 2 March 1900, with a capital of 100,000 francs. The actress and dancer Marguerite Vrignault, initiator of the project, was named artistic director. The theatre for Phono-Cinéma-Théâtre was designed by the architect R. Dulong, modelled on the "Pavillon frais" created in 1751 by Ange-Jacques Gabriel in the gardens of the Petit Trianon at Versailles.

The photography was undertaken by Clément-Maurice, a close associate of the Lumière Brothers, under his real name Clément Maurice Gratioulet. He filmed with a 35mm camera using film with a central perforation or two lateral perforations, made by Ambroise-François Parnaland, an excellent maker of reversible cameras and notably, again with Clément-Maurice, a collaborator of Dr. Doyen, the pioneer of medical cinematography.

A studio was installed on the roof of the "Pavillon frais" and the films were recorded shortly before the opening of the Exposition. They were made in "play-back", like the later Gaumont phonoscènes. *The phonograph used was Henri Lioret's Idéal, which used large cylinders (22cm long, 13cm diameter) which could record 4 minutes; in September 1900, the Idéal was to be replaced by Pathé's Céleste.*

Phono-Cinéma-Théâtre is an attraction which mingles several different genres: sound films synchonized with the phonograph (songs, monologues, extracts from plays), but also dances and pantomimes which were simply accompanied by a pianist or orchestra. There was also a sound effects man and possibly a bonimenteur *(narrator).*

The programme presented the most prestigious artists of the time, coming from the Comédie-Française and the theatres of the Grands Boulevards, from the music hall and the circus. For the first time, L'Enfant prodigue *was adapted to the screen – a little marvel of pantomime by Michel Carré, with music by André Wormser, first produced in 1890 and a great success of the day. Another current theatrical success filmed was Henri Meilhac's* Ma Cousine, *which premiered at the Théâtre des Variétés on 27 October 1890, with the great actress Gabrielle Réjane (1856-1920). The film is only comprehensible if the action of the scene represented is known – the rehearsal of a pantomime entitled* Le Piston d'Hortense, *which appears in the 3-act play.*

The first performance of Phono-Cinéma-Théâtre took place at the Exposition on 28 April 1900. The projectionists were Georges and Léopold Maurice, the sons of Clément-Maurice; the synchronisation was manually controlled by the projectionists, who slowed or accelerated the phonographic cylinder as necessary.

Despite the celebrity of the actors, singers, dancers, clowns, and mimes who had taken part in the enterprise (Sarah Bernhardt, Coquelin, Réjane, Mily-Meyer, Émile Cossira, Jeanne Hatto, Carlotta Zambelli, première danseuse *of the Opéra, the dancer Cléo de Mérode, the clowns Footit and Chocolat, and the comic Polin in his soldier act, etc.), despite the enthusiasm of the press, despite the beautiful poster by François Flameng, despite the gala soirées (notably for the Shah of Persia at the Palais de l'Optique on 10 August 1900), the public did not flock to Phono-Cinéma-Théâtre and the accounts, at the close of the Exposition, showed only a tiny profit.*

Although the Phono-Cinéma-Théâtre company was dissolved on 26 November 1901, the show continued in Paris (42 boulevard

Bonne-Nouvelle, 10 November 1901; Olympia, 1901), and toured in Switzerland, Sweden, Spain, Britain, Germany, Austria, and Italy during 1901-1902. The Lumières' former cameraman Félix Mesguich undertook some of the projection during these tours.

After this the attraction was forgotten, until the early 1930s, when a group of the original negatives was rediscovered. In 1933 the producer Bernard Nathan, who had a great interest in the origins of the cinema, financed a documentary directed by Roger Goupillières, Le Cinéma parlant en 1900. *Thus it was once again possible to see several titles from Phono-Cinéma-Théâtre, among them* Cyrano de Bergerac, *Sarah Bernhardt in* Hamlet, *Mariette Sully in* La Poupée, *Little Tich, and others, either with the original sound from the cylinders or newly-recorded music. The original Parnaland négatives had to be re-perforated in Edison format in order to be copied.*

Phono-Cinéma-Théâtre was again discovered by chance in 1961, thanks to Mme. Bernhart(!), an employee of the distributors and producers U.G.C. (Union Générale Cinématographique). This time 24 negatives (sometimes several takes of the same title) and one positive print, comprising 18 different titles, were found.

In 2010, the Cinémathèque française decided to restore this entire collection digitally in 2K. The work was carried out at Bologna's L'Immagine Ritrovata laboratory. Some negatives have suffered over the years, but many are still of fine quality. At the end of one of the takes, a beautiful woman crosses the scene: it is the artistic director, Marguerite Vrignault, in person.

In 2011, the important collector of early cinéma, Olivier Auboin-Vermorel, deposited in the Cinémathèque française a group of very precious early films, among them works by Méliès, Marey, Nadar, and several Phono-Cinéma-Théâtre films until now unseen, for example Ma Cousine, *with Réjane, and* L'Enfant prodigue *– unfortunately two only of the three tableaux. All in good state, these films were also digitally restored.*

With the object of reconstituting as far as possible the near-totality of the repertoire of Phono-Cinéma-Théâtre, with its original sound, the Cinémathèque française asked the expert Henri Chamoux to provide the recordings already made from the still-existing original cylinders. He located 17 Phono-Cinéma-Théâtre cylinders, corresponding to 8 titles, including Cyrano de Bergerac, Iphigénie en Tauride, *and* Les Précieuses ridicules. *The majority of the cylinders are conserved at the Musée de Radio-France in Paris. Chamoux perfected the "Archéophone", an apparatus able to read and record cylinders in bad condition or even broken. The synchronisation was therefore once again possible, above all thanks to the use of digital techniques. Certain sounds still sometimes remain difficult to hear.*

It was already miraculous that so many negatives and cylinders of Phono-Cinéma-Théâtre had survived to the present, given the great fragility of the supports – nitrate and wax. Then excellent news came from Manuela Padoan of the Gaumont Pathé Archives, which have themselves conserved an important collection of original nitrate prints of Phono-Cinéma-Théâtre, very prettily painted by hand. This collection has been preserved for several years on colour film and recently 4K digital scans have been made in collaboration with Lobster Films, with the prospect of attempts at synchronisation. The combined collections of the Gaumont Pathé Archives and the Cinémathèque française now make possible the reconstitution of practically the entire Phono-Cinéma-Théâtre repertoire, moreover with colour! Henceforth, to cite Baudelaire, "les couleurs and les sons se répondent".

A final miracle: in the collection of the Gaumont Pathé Archives was the missing first tableau of L'Enfant prodigue. *The film is thus now complete in its three parts. Final discovery: in 2012 the director of the École de Danse of the Opéra de Paris, Claude Bessy, put at the disposal of the Cinémathèque française a positive print, in very good condition, of* Le Cid *(*La Habanera*), danced by Carlotta Zambelli (1875-1968),* prima ballerina *of the Opéra, who had astonished Paris in 1896 with her unprecedented (in France) 15* fouetté *turns in a divertissement in* La Favorita.

The two teams of the Cinémathèque française (Céline Ruivo) and the Gaumont Pathé Archives (Manuela Padoan and Agnès Bertola) have worked in concert to achieve this magnificent project, which permits us to savour, almost as in 1900, one of the most beautiful cinema attractions of the Exposition Universelle. But keep your ears open: the sound is, as it was at the beginning, less than perfect! But savour the pleasures of seeing again, sometimes in colour, the greatest artists of that era: Sarah Bernhardt, Jeanne Hatto, Jean Coquelin, Victor Maurel, Rosita Mauri, Félicia Mallet, Carlotta Zambelli, Mily-Meyer, Little Tich, Cléo de Mérode, Jules Moy, etc. – the élite of the dance, the theatre, pantomime and music hall of the Belle Époque. – LAURENT MANNONI

Répertoire du Phono-Cinéma-Théâtre

(*I film contrassegnati con un asterisco non sono stati ritrovati. / *The films indicated by asterisks have not been found.*)

Air de Roméo and Juliette, musique de Charles Gounod, chanté par Émile Cossira, ténor de l'Opéra

Air d'Iphigénie en Tauride, *Invocation à Diane*, musique de Christoph Willibald Gluck, chanté par Mlle. Jeanne Hatto, de l'Opéra

Après la bataille, Mily-Meyer(?)

Ballet de "Terpsichore" (Un Mariage aux Flambeaux), dansé par Mlle. Christine Kerf, M. Achille Viscusi du Palais de la Danse

Ballet espagnol, avec Christine Kerf

**Caroles du Moyen Age*, *danse ancienne*, musique de William Marie, dansées par Mlles. Blanche et Louise Mante de l'Opéra

Chanson en crinoline, chantée par Mlle. Mily-Meyer

**Chapeau récalcitrant*

Le Cid (La Habanera), musique de Jules Massenet, dansé par Mlle. Carlotta Zambelli et M. Michel Vasquez de l'Opéra

**Le Cid (Pas de la Castillane)*, musique de Jules Massenet, dansé par Mlle. Carlotta Zambelli et M. Michel Vasquez de l'Opéra

**Concert arabe,* Jules Moy
Le Cygne, de Catulle Mendès, musique de Charles Lecocq, dansé par Mlle. Jeanne Chasles de l'Opéra-Comique
Cyrano de Bergerac, scène du duel, par Edmond Rostand, avec Coquelin *aîné*, Desjardin
**Danse comique,* par Brunin des Ambassadeurs
Danse Directoire, musique de William Marie, dansée par Mlles. Blanche et Louise Mante de l'Opéra
Danse javanaise, dansée par Mlle. Cléo de Mérode
Danse Louis XV, musique de William Marie, dansée par Mlles. Blanche et Louise Mante de l'Opéra
Danses slaves, musique de William Marie, dansées par Mlle. Jeanne Chasles de l'Opéra-Comique et M. Achille Viscusi
Le Déshabillé de la mariée, pantomime, parodie comique par Brunin des Ambassadeurs
Duo Mily-Meyer et M. Pougaud
L'Enfant prodigue, pantomime, de Michel Carré, musique d'André Wormser; 3 tableaux: 1. Le Vol; 2. Pierrot chez Phrynette; 3. Le retour; avec Mlle. Félicia Mallet (Pierrot fils), Mme. Marie Magnier (Mme. Pierrot), Mlle. X… (Phrynette), M. Duquesne (Pierrot père)
Footit et Chocolat du Nouveau-Cirque: Les échasses
Footit et Chocolat du Nouveau-Cirque: Guillaume Tell
Gavotte, *danse ancienne*, musique de Samuel Rousseau, dansée par Mlle. Cléo de Mérode
Hamlet, scène du duel, scène mimée, avec Mme. Sarah Bernhardt (Hamlet), M. Pierre Magnier (Laërte), Mlle. Seylor, Hommes d'armes
**J'ai le pied qui remue*, Louis Maurel
La Korrigane (Le Pas de la Sabotière), musique de Charles-Marie Widor, dansée par Mlles. Rosita Mauri, Violat, et Suzanne Mante de l'Opéra
Little Tich
Little Tich, danse espagnole
Ma Cousine, scène mimée, avec Mme. Réjane
**Ma Gigolette*, Louis Maurel
Le Maître de ballet, Jules Moy
Une Poule introduite dans un concert, Jules Moy
La Poupée, musique d'Edmond Audran, chantée par Mariette Sully, MM. Fugère et Soums
Les Précieuses ridicules, de Molière, avec Coquelin *aîné*, Mlle. Esquilar, et Kervich [Kerwick?]
Le Rêve (Pas de la Mikagouva), musique de Léon Gastinel, dansé par Mlles. Rosita Mauri, Violat, et Suzanne Mante de l'Opéra
Scène chez le photographe, pantomime, avec Mason et Forbes, Excentrics américains
Sylvia (La Pizzicata), musique de Léo Delibes, dansé par Mlle. Carlotta Zambelli de l'Opéra
L e Troupier pompette, monologue par Polin

★★★★★

A WOMAN OF AFFAIRS (Destino) (M-G-M, US 1928)
Regia/dir: Clarence Brown; *scen:* Bess Meredyth, dal romanzo/*from the novel* The Green Hat di/*by* Michael Arlen; *didascalie/intertitles:* Marian Ainslee, Ruth Cummings; *f./ph:* William Daniels; *mont./ed:* Hugh Wynn; *scg./des:* Cedric Gibbons; *gowns:* Adrian; *aiuto regia/ asst. dir:* Charles Dorian; *cast:* Greta Garbo (Diana Furness), John Gilbert (Neville Holderness), Lewis Stone (Hugh Trevelyan), Johnny Mack Brown (David Furness), Douglas Fairbanks Jr. (Jeffrey Merrick), Hobart Bosworth (Sir Morton), Dorothy Sebastian (Constance), Fred Kelsey (detective), Agostino Borgato (coroner); 35mm, 8191 ft., 91' (24 fps); *fonte copia/print source:* Photoplay Productions, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Partitura (con temi dal "Sonnet de Pétrarque" n. 123 di Liszt) scritta e diretta da / *Score (incorporating themes from "Sonnet de Pétrarque" no. 123 by Liszt) composed and conducted by* Carl Davis; esegue / *performed by* FVG Mitteleuropa Orchestra.

Partitura commissionata da/*Score commissioned by* Thames Television per/*for* Channel 4; esecuzione gentilmente autorizzata da/*performed by arrangement with* Faber Music Ltd., London, per conto di/*on behalf of* Carl Davis.

Versione "Live Cinema" di *A Woman of Affairs* presentata per gentile concessione con Photoplay Productions e originariamente prodotta da David Gill e Kevin Brownlow. / *The* Live Cinema *presentation of* A Woman of Affairs *by arrangement with Photoplay Productions. Originally produced by David Gill and Kevin Brownlow.*

Evento realizzato con il sostegno di / *Performance realized with the support of* Banca Popolare FriulAdria-Crédit Agricole.

Il romanzo di Michael Arlen *The Green Hat* (*Il cappello verde*), pubblicato nel 1924, aveva destato scalpore nel mondo per via del suo contenuto scioccante. Ambientato a Mayfair, ritrae l'alta società londinese come se lo scrittore, pur disprezzandola, ambisse farvi parte. Hollywood non poteva ignorarlo, troppe erano le copie che aveva venduto troppo. Ne era stata fatta anche una riduzione teatrale. Will Hays tuttavia lo aveva messo in cima alla lista dei libri e commedie da bandire perché trattava di una donna descritta come una ninfomane il cui marito è affetto da sifilide. La parola appariva a chiare lettere nel testo.
Il progetto del film languì alla Fox, dove Howard Hawks avrebbe dovuo realizzarlo nel 1926. Poi fu la M-G-M a cimentarvisi. Intanto una popolare rivista di cinema scrisse che Blanche Sweet si era incontrata con Michael Arlen e che suo marito, Marshall Neilan, avrebbe diretto il film a Parigi e a Londra per la First National. È estremamente improbabile che Hays potesse consentirglielo: Neilan era un regista imprevedibile che amava lavorare improvvisando. In ogni caso, riuscì a mandare tutto all'aria.

La M-G-M non poté intitolare il film *The Green Hat*. I nomi dei personaggi dovettero essere cambiati e anche il copione subì notevoli alterazioni. Questo fu affidato alla sceneggiatrice Bess Meredyth, che aveva già adattato con successo *Ben-Hur* e scritto il precedente film della Garbo e che fu coinvolta in uno strano incidente stradale. Clarence Brown, che aveva già diretto la Garbo e Gilbert nello "scandaloso" *Flesh and the Devil* (*La carne e il diavolo*), fu incaricato della regia. Fu lui a suggerire il nuovo titolo: "il solo che io abbia mai inventato".
Benché Michael Arlen preferisse Bebe Daniels, il ruolo della protagonista andò alla Garbo. Diana Merrick si rivelerà una delle sue eroine preferite, ben più complessa e interessante della "tentatrice" che era stanca di interpretare. Per il ruolo dell'amante la scelta cadde su John Gilbert. Ma la liaison con la Garbo si stava raffreddando e Gilbert non aveva alcuna voglia di recitare al suo fianco. L'attrice dovette convincerlo. Ma anche quando lui accettò, la freddezza tra loro rimase.
I due non si parlavano, riferì *Picture Play*: "Le scene d'amore dovevano essere, come al solito, appassionate. Quando arrivavano sul set, si scambiavano occhiate altere e sprezzanti. Ma appena la macchina cominciava a girare, si concentravano sulla parte, che comportava caldi e languidi abbracci. Lasciato il set, si allontanavano, con aria disdegnosa, nelle opposte direzioni."
L'allora diciottenne Douglas Fairbanks Jr., che nel film interpretava il fratello dissoluto della Garbo, faceva da intermediario tra i due, recapitando i reciproci messaggi. "Ero solito leggerli", confessò in seguito. "Erano entrambi così arrabbiati che era una pena. Credo si amassero ancora."
Le scene d'amore furono meno appassionate di quelle di *Flesh and the Devil*, e John Gilbert risultò insolitamente misurato. Forse ciò dipendeva dalla regia di Clarence Brown. "Il ruolo di Gilbert nel film è quello di un uomo debole, dominato dal padre", ha spiegato Brown. "Io stesso pensai subito che avrebbe potuto essere scontento del suo limitato numero di scene. In effetti, rispetto a quelle della coprotagonista, era una percentuale davvero piccola. Gli proposi di ampliare la sua parte, per dare maggiore spessore e virilità al suo personaggio. Lui rispose infastidito: 'Clarence, preferirei che non venisse cambiato niente, perché temo che la storia potrebbe risentirne. Il mio è il personaggio di un debole e come tale va trattato. Il numero delle scene non c'entra. Preferirei fare il maggiordomo in un buon film che apparire in tutte le scene di un film mal riuscito.' "
Brown raccontò anche che a metà film Gilbert cambiò stile di recitazione, anticipando cosa avrebbe fatto nel suo primo film sonoro: "Pronunciava le parole delle didascalie con molta magniloquenza".
Sicuramente, Brown gli aveva chiesto di attenuare i toni. Ma c'era anche un'altra ragione alla base del suo stile così singolarmente contenuto. Gilbert era stato attaccato in un articolo di *Vanity Fair* da Jim Tully, "lo scrittore vagabondo", e quell'articolo lo aveva profondamente ferito. Sua figlia Leatrice scrisse che da quel momento l'intensità e la sicurezza di suo padre sullo schermo vennero meno: "La cosa più sorprendente è che non riappariranno più. Jack, dopo il 1928, è un attore completamente diverso".
Louise Brooks ricordava le chiacchiere che accompagnarono il film. La Garbo era gelosa di Dorothy Sebastian, che aveva una relazione con Clarence Brown. E tutti sapevano che la trama di *The Green Hat* era basata sulla morte di Olive Thomas, che si sarebbe uccisa a Parigi, all'Hotel Crillon, dopo aver scoperto che il suo nuovo marito, Jack Pickford, aveva la sifilide.
Nel 1934 la M-G-M produsse un remake del film intitolato *Outcast Lady* per la regia di Robert Z. Leonard, con Constance Bennett e Herbert Marshall. Curiosamente, quello stesso anno, era uscito un film intitolato *Riptide* (*Quando una donna ama*), scritto da Edmund Goulding e da lui diretto in coppia con Robert Z. Leonard, con protagonisti Norma Shearer e Robert Montgomery, che presentava più di una analogia con *The Green Hat*. – KEVIN BROWNLOW

La musica La partitura è basata su un pezzo per pianoforte di Liszt che musica i versi del Petrarca, il "Sonnet de Pétrarque" n. 123, nella revisione degli *Années de pèlerinage* del compositore. Avevo usato questo brano nell'episodio della serie televisiva *Hollywood* dedicato agli scandali, quando si vede una scena d'amore tra la Garbo e John Gilbert tratta da *A Woman of Affairs* – quella in cui lei perde l'anello. Quel brano per pianoforte è diventato la base dell'intero film.
L'organico è di 18 elementi – non ho impiegato percussioni, per avere una maggiore morbidezza di suono, in sintonia con le luci del film. Quando non c'è Liszt, ho cercato un suono sofisticato che rendesse l'atmosfera dell'Inghilterra di quel periodo. Quella delle Giornate è la prima esecuzione pubblica della mia partitura. – CARL DAVIS

Michael Arlen's novel The Green Hat*, published in 1924, was an international sensation, thanks to its startling subject matter. Set in Mayfair, it portrayed London society as though the writer longed to be a part of it, while despising it all.*
Hollywood could hardly ignore it; it sold far too well. There was also a stage version. Will Hays, however, had placed it at the head of his list of banned books and plays because it concerned a girl described as a nymphomaniac whose husband suffers from syphilis. That very word appeared in print.
The property languished at Fox, where Howard Hawks was to have done it in 1926. The next company to attempt it was M-G-M. Meanwhile, a fan magazine said Blanche Sweet had met Michael Arlen and that her husband, Marshall Neilan, would be directing the film in Paris and London for First National. It is highly unlikely that Hays would have allowed him to make it – he was an unpredictable director who liked to work off the cuff. In any case, Neilan succeeded in wrecking the deal.
M-G-M were not allowed to call the picture The Green Hat*. Characters' names had to be changed and even the story altered. Writer Bess Meredyth, who had successfully rewritten* Ben-Hur*, and who had scripted Garbo's previous film, was assigned to this one, and*

in an eerie coincidence, was involved in a car crash. Clarence Brown, who had made the first Garbo and Gilbert sensation, Flesh and the Devil, *was chosen to direct. He suggested the new title – "the only title I ever thought up".*

Although Michael Arlen preferred Bebe Daniels, Garbo was chosen to play the heroine. It proved her favourite role, Diana Merrick being more complex and admirable than the temptress she usually played. John Gilbert was cast as her lover. But their affair had cooled and Gilbert had no desire to play with her. Garbo had to persuade him. And even when he had consented, the coolness remained.

Gilbert and Garbo were not on speaking terms, reported Picture Play*: "The love scenes had to be, as usual, fervid. They would look ritzily and disdainfully at each other when they entered the set. But immediately the camera would start clicking, they would set their mind to the important business at hand, which during the greater part of the estranged period, called for hectic and languishing embraces. Then off the set they would go in opposite directions, with their noses in the air."*

Douglas Fairbanks Jr., then 18 years old, who played Garbo's dissolute brother, acted as their go-between, carrying notes from one to the other. "I used to read them," he confessed. "They were both so angry it was sad. I thought they still loved each other."

The love scenes lacked the fire of Flesh and the Devil, *and John Gilbert seemed unusually restrained. Perhaps this was due to Clarence Brown's direction. "Gilbert's part in the film, as you may remember, is the part of a weak man, dominated by his father," said Brown. "I quite naturally thought that Gilbert might object to the short footage which he had in the picture. Because in comparison with the footage given his co-star, he had but a small percentage of the film. I proposed that I add something to his part, making it a bigger and more manly role. Gilbert went right up in the air. He said, 'I'd rather you didn't touch my part a bit, Clarence, for if you do, I'm afraid we might weaken our story. My character is a weak character and he's got to be handled that way. Footage doesn't matter. I'd rather play the part of a butler in a good picture than have every foot in a film that's a flop.'"*

Brown recalled that Gilbert suddenly changed his style in the middle of the picture, demonstrating what he was going to do in his first sound film. "He was speaking his titles with a lot of flamboyance."

No doubt Brown calmed him down. But there was another reason for his strangely muted performance. He had been attacked in an article in Vanity Fair *by Jim Tully, "the hobo writer", which had deeply injured him. His daughter, Leatrice, wrote that from that moment her father's intensity and confidence on the screen had gone: "What is more surprising is that it never appears again. Jack, after 1928, is a different actor altogether."*

Louise Brooks remembered the gossip of the time. Garbo was jealous of Dorothy Sebastian, who was carrying on an affair with the director. And it was generally understood that the plot of The Green Hat *was based on the death of Olive Thomas, who had supposedly committed suicide in the Hotel Crillon in Paris when she discovered that her new husband, Jack Pickford, had syphilis.*

M-G-M remade the story in 1934 as Outcast Lady, *directed by Robert Z. Leonard, with Constance Bennett and Herbert Marshall. Unusually, a film had been released earlier that year called* Riptide, *written by Edmund Goulding and directed by him and Robert Z. Leonard, starring Norma Shearer and Robert Montgomery and bearing strong similarities to* The Green Hat. *– KEVIN BROWNLOW*

The Music *The score is based on a Liszt piano piece, "Sonnet de Pétrarque" no. 123, a setting of a poem by Petrarch, from the composer's "Années de pèlerinage". I used it in an episode of the* Hollywood *television series devoted to the scandals, when an extract from* A Woman of Affairs *showed Garbo loosening her ring in the love scene with John Gilbert. That piano piece became the basis for the whole film.*

It is scored for 18 players – but I used no percussion, to make it soft-grained, to go with the lighting. When it's not Liszt, I tried to make it sound sophisticated to replicate the atmosphere of England at that period. The performance at the Giornate will mark the first time I have personally conducted the score publicly. – CARL DAVIS

Charles Dickens, il padre della sceneggiatura / *Father of the Screenplay*

Nel periodo del muto furono realizzati circa cento film tratti dalle opere di Charles Dickens. Non solo nel suo paese natale o negli Stati Uniti, ma anche in Italia, Francia, Germania, Ungheria, Russia, e, in modo particolare, in Danimarca. L'interesse per gli adattamenti dei lavori dello scrittore non è mai venuto meno né dopo l'avvento del sonoro né in epoca televisiva. La perdurante popolarità mondiale delle sue storie e dei suoi personaggi è fuori discussione così come la loro fondamentale influenza su un artista del calibro di Chaplin. Inoltre, il fascino che Dickens ha sempre esercitato sui cineasti parrebbe convalidare la teoria di due registi tra i più grandi e influenti, Griffith e Eisenstein, secondo cui nel metodo narrativo di Dickens si ravvisano i principi fondamentali del racconto cinematografico, benché egli fosse morto un quarto di secolo prima della nascita del cinematografo. Le celebrazioni mondiali del bicentenario della nascita dello scrittore offrono l'opportunità di un confronto su questa feconda e allo stesso tempo controversa affermazione.
Sfortunatamente, circa due terzi degli adattamenti muti sono andati perduti o sono in attesa di una riscoperta. Ma il terzo rimanente è conservato in vari archivi sparsi per il mondo e le Giornate sono in grado di proporre un'esaustiva rassegna, a partire dal primo adattamento dickensiano di cui si abbia testimonianza, *The Death of Poor Joe* di George Albert Smith, riscoperto negli archivi del British Film Institute da Bryony Dixon lo scorso febbraio e che ora, dopo oltre 110 anni, si può nuovamente rivedere. Sono in programma anche altri film poco visti, alcuni dei quali freschi di restauro. Realizzata subito dopo *The Death of Poor Joe,* la versione di *A Christmas Carol* del 1901, *Scrooge; or, Marley's Ghost*, di R.W. Paul, si avvalse di "effetti speciali" per dare una forma visiva alle complessità temporali e psicologiche del racconto originale. L'ultimo adattamento dickensiano del muto fu *The Only Way* (1925), la versione di Herbert Wilcox di *A Tale of Two Cities*, con una magistrale interpretazione di Sir John Martin-Harvey che offre allo spettatore odierno una testimonianza diretta dell'arte recitativa e scenica del teatro di fine '800. Tra questi due estremi temporali, troviamo produzioni Gaumont, Vitagraph, Edison, Thanhouser, Hepworth firmate da registi quali Walter Booth, J. Stuart Blackton, Thomas Bentley, Maurice Elvey, Frank Lloyd. Qualcuno potrebbe obiettare che questi film sono qualitativamente discontinui e raramente "fedeli". Nel loro complesso, tuttavia, essi tracciano una storia esemplare delle diverse modalità di trasposizione cinematografica da un'operea letteraria. Forse, la rivelazione più emozionante di questo bicentenario sarà il tanto atteso restauro dei film danesi diretti da A.W. Sandberg per la Nordisk, film che gli appassionati dell'Inimitabile e del cinema muto potranno finalmente valutare. – Michael Eaton

During the silent era about a hundred films were made from the works of Charles Dickens. These were produced, not only in his native country and the USA, but also in Italy, France, Germany, Hungary, Russia, and, especially, in Denmark. Through the eras of sound film and television, the enthusiasm for Dickens adaptations has hardly waned. No proof is needed of the continuing international popularity of these stories and characters and their fundamental influence on such an artist as Chaplin. Moreover, filmmakers' continuing fascination with Dickens also seems to vindicate the belief of two of the greatest and most influential filmmakers, Griffith and Eisenstein, that in Dickens's narrative method we can trace the fundamental principles of cinematic storytelling – even though Dickens died just a quarter of a century before the arrival of the cinematograph. The world-wide celebration of the bicentennial of Dickens's birth seems an opportune moment to engage with this fruitful, contentious assertion. Sadly, some two-thirds of the silent adaptations are now lost or awaiting rediscovery. Nevertheless, the remaining third are conserved in archives throughout the world. The Giornate programme is able to offer the most comprehensive selection of these, starting with the earliest-recorded Dickens adaptation, George Albert Smith's The Death of Poor Joe*, rediscovered in the British Film Institute by Bryony Dixon in February 2012, and now seen after more than 110 years. Starting from this, the extensive retrospective includes rarely seen films, some only very recently restored. Closely following* The Death of Poor Joe*, the 1901* Scrooge; or, Marley's Ghost*, R.W. Paul's version of* A Christmas Carol*, mobilized cinematic "special effects" to represent the temporal and psychological complexities of the original story. The last Dickens silent film was* The Only Way*, Herbert Wilcox's version of* A Tale of Two Cities *released in 1925, with its magisterial performance by Sir John Martin-Harvey, providing today's spectator with an insight into the acting and staging techniques of late-19th-century theatre. In between there are films from companies such as Gaumont, Vitagraph, Edison, Thanhouser, and Hepworth, and from directors including Walter Booth, J. Stuart Blackton, Thomas Bentley, Maurice Elvey, and Frank Lloyd. Some might object that these films are often of varying quality and rarely "faithful". Taken together, however, they chart a history of developing approaches to cinematic adaptations of literary texts. Perhaps the most exciting revelation in this bicentennial year will be long-awaited restorations of A.W. Sandberg's Danish films for Nordisk, which lovers of both Dickens and the silent screen will finally be able to assess. – Michael Eaton*

Suggerimenti bibliografici / *Further Reading*

S.J. Adair Fitz-Gerald, Dickens and the Drama – Being an Account of Charles Dickens's Connection with the Stage and the Stage's Connection with Him (Chapman & Hall, 1910): prezioso studio degli adattamenti teatrali / *an invaluable survey of theatrical adaptations.*

F. Dubrez Fawcett, Dickens the Dramatist: On Stage, Screen and Radio (W.H. Allen, 1952): imponente opera di consultazione / *remains an impressive resource.*

Michael Pointer, Charles Dickens on the Screen: The Film, Television and Video Adaptations (Scarecrow Press, 1996): si trova qui la filmografia più attendibile / *the most reliable filmography.*

H. Philip Boulton, Dickens Dramatized (Mansell Publishing, 1987): contiene, in appendice, un esaustivo elenco degli adattamenti teatrali e radiofonici / *contains a comprehensive inventory of stage and radio adaptations.*

Graham Petrie, "Silent Film Adaptations of Dickens": risultato di approfondite ricerche condotte negli archivi americani ed europei, questa filmografia delle trasposizioni cinematografiche mute di opere di Dickens è stata prima pubblicata in *The Dickensian*, n. 455/6/7, 2001/2002 e quindi in *Dickens Before Sound,* il dvd edito dal BFI */ based on extensive research conducted in American and European archives, first published in* The Dickensian*, nos. 455/6/7, 2001/2002, and also reproduced on the BFI's DVD compilation* Dickens Before Sound.

Prog. 1: Le prime prove / *Early Essays*

THE DEATH OF POOR JOE (G.A. Smith, GB 1900?/1901?)

Regia/dir: G.A. Smith; *cast:* Tom Green, Laura Bayley; 35mm, 73 ft., 1'13" (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London. Senza didascalie / *No intertitles.*

Nel febbraio 2012, proprio in occasione del bicentenario della nascita di Dickens, Bryony Dixon, responsabile della collezione di film muti del BFI, ebbe l'intuizione di collegare un film ivi conservato e schedato come "Man Meets a Ragged Boy" (Uomo incontra ragazzo cencioso) con "The Death of Poor Joe" (La morte del povero Joe), una pellicola mai prima ritenuta di derivazione dickensiana il cui titolo figurava in un catalogo del 1901 come materiale per il Biokam, "un apparecchio da ripresa e proiezione commercializzato dalla Warwick Trading Company, funzionante con pellicola 17,5mm e destinato al mercato amatoriale". Scrive la Dixon: "Girato in esterni, il film presenta un fondale che riproduce un lungo muro e la cancellata in ferro di un camposanto. Passa un guardiano notturno, la sua lampada brilla in mezzo alla neve. Il povero Jo ('Joe' nel catalogo), lo spazzino, avanza con la scopa in mano." L'archivista riconosce immediatamente nel guardiano Tom Green e nel povero ragazzo Laura Bayley, moglie del pioniere di Brighton G.A. Smith e "insigne artista della pantomima" sui palcoscenici della stessa Brighton. Anche Tom Green era una presenza costante nei film di Smith. "Vi sono delle analogie tra la morte di Jo in *Casa desolata e* la scena del cimitero in cui si accascia Jo", anche se nel film "la storia di Dickens si fonde con altri racconti quali *La piccola fiammiferaia* di Hans C. Andersen, che muore anche lei di freddo nella neve ma confortata da visioni di luce e di calore".

Può dunque questa importante riscoperta ritenersi propriamente il primo film dickensiano? Sì e no. Di sicuro non è la ricostruzione puntuale di una scena di *Bleak House*. Ma certo riprende l'iconografia di "Jo lo spazzino" quale era stato interpretato con grande successo dal "burlesque boy" Jennie Lee nell'adattamento del marito J.P. Burnett, intitolato semplicemente "Jo" e andato in scena per la prima volta nel febbraio 1876. La caratterizzazione della Lee (coi capelli tagliati, vestita di stracci e naturalmente munita di scopa) fu lodata da Charles Dickens Junior che la definì "assolutamente ammirevole e genuinamente commovente". Molte delle successive versioni teatrali ispirate a una delle più grandi opere di Dickens avrebbero sfruttato il successo di Miss Lee, con titoli quali: "Move On, or Jo the Outcast [il reietto]", "Poor Little Jo", "Jo the Waif [il trovatello], or The Mistery of Chesney Wold". La stessa Jennie Lee ripropose a teatro il suo celebre personaggio nel maggio 1896, poco prima della realizzazione del film di Smith. – Michael Eaton

On the very week of the Dickens bicentenary in February 2012 Bryony Dixon, Curator of Silent Film at the BFI, made an intuitive leap to connect a film in the BFI National Archive labelled "Man Meets a Ragged Boy" with "The Death of Poor Joe", a production never previously considered as Dickensian but which was a title listed in a 1901 catalogue of films for the Biokam, "a combined camera/ projector for the amateur market using 17.5mm film issued for sale by the Warwick Trading Company". Dixon writes: "The film, filmed outdoors, is set against a backdrop depicting the long wall and iron gates of a churchyard. A night watchman passes, shining his lamp in the snow. Poor Jo (spelled 'Joe' in the catalogue title) the crossing sweeper walks along with his broom." She instantly recognized the Watchman as Tom Green and the Poor Boy as Laura Bayley, wife of the Brighton pioneer G.A. Smith and "a notable pantomime performer" on the Brighton stage. Tom Green was also a regular in Smith's films. "There are similarities to the death of Jo in Bleak House *(with) the churchyard setting where Jo has collapsed," though this film "conflates the Dickens story other stories such as Hans Andersen's* The Little Match Girl*, who freezes in the snow but is comforted by visions of light and warmth."*

So can this significant discovery really be claimed as the earliest Dickens film? Yes and No. Clearly, it doesn't exactly recreate a scene from Bleak House*. But it does replicate the iconography of "Jo the Crossing Sweeper", already established on the stage by the "burlesque*

boy" Jennie Lee in the adaptation by her husband J.P. Burnett, entitled simply "Jo" and first performed in February 1876. Her depiction with cropped hair, dressed in rags, and, of course, carrying the broom, was praised by Charles Dickens Junior as "thoroughly admirable and genuinely pathetic". Most subsequent theatrical versions of one of Dickens's greatest works exploited Miss Lee's success, with titles such as "Move On, or Jo the Outcast", "Poor Little Jo", "Jo the Waif, or The Mystery of Chesney Wold". And Jennie Lee revived her celebrated performance in May 1896, shortly before Smith's film was made. – MICHAEL EATON

MR. PICKWICK'S CHRISTMAS AT WARDLE'S (R.W. Paul, GB 1901)
Regia/dir: R.W. Paul; 35mm, 140 ft., 2'20" (16 fps); *fonte copia/print source:* Filmoteca Española, Madrid.
Senza didascalie / *No intertitles.*
Nel 1899, R.W. Paul realizzò due film di 100 piedi ciascuno tratti da scene dickensiane, *Mister Bumble the Beadle* (Il sig. Bumble, mazziere) e *Mister Pickwick's Christmas at Wardle's* (Il Natale del sig. Pickwick da Wardle) che si ritenevano entrambi perduti. Tuttavia, una copia quasi completa di quest'ultimo è stata ritrovata a Madrid e sarà presentata in anteprima al pubblico di Pordenone. Si tratta di una scoperta molto rilevante sia per la filmografia di Paul che per il cinema dickensiano. Questa scena tratta dal *Circolo Pickwick* deriva dal primo ampio trattamento che il giovane Dickens scrisse sulle festività natalize, cui sarà per sempre associato. – MICHAEL EATON
In 1899 R.W. Paul made two 100-foot films from Dickensian scenes, Mister Bumble the Beadle *and* Mister Pickwick's Christmas at Wardle's, *both of which were thought to be lost. However, an almost-complete print of the latter has been found in Madrid and will receive its public premiere at Pordenone. This is a really significant discovery for the filmography of Paul as well as for Dickensian cinema. This scene from* The Posthumous Papers of the Pickwick Club *derives from the first extended treatment the young Dickens wrote of the yuletide season, with which he will forever be associated. – MICHAEL EATON*

MR. PICKWICK'S PREDICAMENT (Edison, US 1912)
Regia/dir: J. Searle Dawley; *cast:* William Wadsworth (Pickwick), Barry O'Moore (Sam Weller), Bigelow Cooper (Winkle), William Bechtel (Tupman), Henry Tomlinson (Snodgrass), Mrs. Wallace Erskine (Mrs. Bardell), Elizabeth Miller (Mrs. Cluppins), Yale Boss (Master Bardell), Marc McDermott (Dodson), Julian Reed (Fogg), Charles Ogle (Buzfuz), William West (Snubbin), Harry Eytinge (Judge); DigiBeta (da/ *from* 16mm), 3'; *fonte copia/print source:* Archives françaises du film – CNC, Bois d'Arcy.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Basato sul processo Pickwick-Bardwell, questo film Edison da un rullo si apre con la scena in cui la signora Bardwell legge la lettera ambiguamente formulata che Pickwick le ha scritto; quando questi arriva, lei gli si getta al collo svenendo fra le sua braccia. È così che gli amici sorprendono la coppia. Dopo alcune scene che introducono Dodson e Fogg e il Circolo Pickwick, ecco la scena clou del tribunale – filmata in un'unica ripresa e senza didascalie. Vediamo la signora Bardwell e vari testimoni che vengono interrogati e Pickwick che reagisce alle loro parole. Nonostante gli elaborati gesti dei personaggi, uno spettatore che non abbia dimestichezza col testo, troverà questa scena in gran parte incomprensibile, finché una didascalia spiega "Il verdetto" e la multa: "Piuttosto che pagare, Mr. Pickwick va in prigione." Una breve scena con Pickwick che varca i cancelli del carcere assieme a Sam è seguita da didascalie e da una sequenza in cui una sconvolta signora Bardwell decide di seguirlo. Sam e i membri del Circolo implorano Pickwick "di pagare e liberare se stesso e la signora". Pickwick acconsente e il film si conclude con una rimpatriata al Circolo. – GRAHAM PETRIE
This Edison one-reeler is based on the Pickwick-Bardell court case, beginning with Mrs. Bardell reading Pickwick's ambiguously worded letter to her, embracing him on his return, fainting in his arms, before the couple are discovered by his friends. Scenes introducing Dodson and Fogg and the Pickwick Club follow before the court scene – filmed in a single shot without titles. Mrs. Bardell and the various witnesses are questioned while Pickwick reacts. Any audience without prior knowledge of the text might find this scene largely incomprehensible, despite the elaborate gesticulations of the characters, until a title explains "The Verdict" and the fine: "Rather than pay, Mister Pickwick goes to prison." A brief scene of Pickwick and Sam entering through prison gates is followed by titles and scenes bringing a distraught Mrs. Bardwell to join him. Sam and the members of the Pickwick Club implore him "to pay and release both himself and Mrs. Bardwell". Finally he agrees and the film ends with a reunion at the Club.
GRAHAM PETRIE

THE PICKWICK PAPERS (Vitagraph, GB/US, 1913)
Part I - Adventure of the Honourable Event
Part II - Adventure at the Westgate Seminary
Regia/dir: Larry Trimble; *scen:* Eugene Mullin; *cast:* John Bunny (Samuel Pickwick), Arthur Ricketts (Jingle), James Pryor (Tupman), Sidney Hunt (Snodgrass), Fred Hornby (Winkle), Minnie Rayner (Mrs. Budger), Arthur White (Dr. Slammer), Arthur Jackson (Captain Boldwig), H.P. Owen (Sam Weller); 35mm, 1857 ft., 28' (18 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Nel XIX secolo *Il Circolo Pickwick* fu sicuramente il Dickens più popolare: i lettori sembravano preferire la sua esplicita comicità ai lavori successivi più cupi e più complessi sia sul piano psicologico che su quello dell'analisi sociale. La natura episodica di questo primo romanzo ben si adattava al formato del cortometraggio e il corpulento comico della Vitagraph John Bunny (reclamizzato, si racconta, come "l'uomo che guadagna più del presidente") attraversò l'Atlantico per apparire nelle tre parti di quella che molto probabilmente si prospettava come una serie più lunga (la terza parte, *The Adventure of the Shooting Party*, è andata perduta). La società di produzione

annunciò con orgoglio che i tre episodi erano stati "Fotografati in Inghilterra nei luoghi dickensiani originali". Bunny, che si era fatto un nome come membro di una troupe di commedianti truccati da neri, giunse in Inghilterra nel maggio 1912, l'anno del centenario dickensiano. Gli venne riservata un'accoglienza stellare: quando andò al Derby per girare, fu assediato da una folla di ammiratori. Il suo astro era tuttavia destinato a tramontare in fretta e, dopo la sua morte, avvenuta nel 1915, finì presto nel dimenticatoio. Secondo le parole del *Moving Picture World,* "le immagini del film sono impregnate di colore locale e rendono veramente alla lettera, in ogni momento, il mondo di Dickens". L'autenticità topografica fu sempre un requisito principe negli adattamenti dell'Inimitabile.

La prima parte è tratta dai capitoli iniziali del libro e riguarda Winkle, uno dei membri del Circolo Pickwick, sfidato a duello per un errore di persona nato dalle macchinazioni dello spassoso "villain" Alfred Jingle. Questo episodio si svolge prima dell'entrata in scena del personaggio più popolare del romanzo, Sam Weller, e anche l'eroe eponimo vi fa solo una breve apparizione, pertanto la vis comica è affidata soprattutto alla brillante performance di Arthur Ricketts/ Jingle. Nonostante l'uso di didascalie esplicative, la vicenda non è di facile comprensione per chi non la conosca già – e forse questi film prevedevano l'accompagnamento di un narratore. I movimenti labiali sono tali che non occorre essere degli esperti per capire che quelle pronunciate sono tutte parole di Dickens (come dimostra l'esperimento di "sincronizzazione" film-testo fatto nel dvd del BFI *Dickens Before Sound*). La storia inizia con Pickwick che lascia la sua casa di Londra, ma le scene furono girate interamente nel Kent, a Rochester e dintorni, con un uso eccellente delle pittoresche vie, degli interni ed esterni del vecchio "Albergo del Toro" e delle tenute del castello di Rochester).

Il secondo episodio riguarda Jingle e il suo amico Job Trotter, i quali, ignorando le rimostranze di Sam Weller, inducono lo sprovveduto Pickwick a introdursi in un liceo femminile onde mettere in salvo, come gli è stato fatto credere, una delle studentesse. Qui alla star americana è dato maggiore agio di dimostrare il proprio talento comico, ma, per quanto il film si riveli nel complesso molto più divertente del precedente, Bunny fatica parecchio a incarnare l'innocente naiveté di Samuel Pickwick, apparendo molto più vecchio dei suoi 50 anni. Nondimeno, vi sono alcuni momenti di comicità fisica assai ben congegnata, come la scena in cui il paffuto e maldestro Pickwick chiede l'aiuto di Sam per scalare il muro di cinta della scuola, e il suo imbarazzo quando, rinchiuso in un armadio, si trova circondato da capi di vestiario femminile. Questa seconda parte rivela anche un approccio più "cinematografico" grazie al montaggio alternato delle scene in cui Pickwick cerca di trovar sonno nella sua stanza d'albergo e quelle di Sam che se la spassa bevendo nel bar sottostante.

I due film furono distribuiti insieme negli Stati Uniti prima che in Inghilterra, mentre il terzo episodio, ora perduto, uscì solo sei mesi più tardi. Nel suo libro *Charles Dickens on the Screen* (1996), Michael Pointer sostiene che la Vitagraph abbia risentito della "megalomania che colpì John Bunny dopo essere stato oggetto in Europa di tanta inaspettata adulazione". – MICHAEL EATON

The Pickwick Papers *was by far the most popular Dickens throughout the 19th century, readers seemingly preferring its broad comedy to the later darker, more psychologically complex and socially critical works. The episodic nature of this early book is especially suited to the short-film format, and Vitagraph's corpulent comedian John Bunny (billed, we are told, as "the man who makes more than the president") crossed the Atlantic to appear in three discrete incidents, possibly in what was envisaged to be a longer series (the third part,* The Adventure of the Shooting Party*, is missing). The company's proud boast was that they were "Photographed on the Original Scenes in England". Bunny, who first made his name in minstrel shows, came over to England in May 1912, the year of Dickens's centenary. He was given a truly stellar welcome, mobbed by crowds when he arrived to film at the Derby, though his star was soon to be eclipsed and after his death in 1915 he was largely forgotten.* Moving Picture World *gave the assessment that "The pictures are saturated with local colour and in every instance they live up to the very letter of the world of Dickens". Topographical authenticity always rated highly in adaptations of The Inimitable.*

The first film is taken from the early chapters of the book and concerns Winkle, one of the members of the Pickwick Club, being challenged to a duel in a case of mistaken identity due to the machinations of the comic villain Alfred Jingle. This episode appears before the arrival of the book's most popular character, Sam Weller, and it is one in which the eponymous hero plays little part, so it's the fine performance of Arthur Ricketts as Jingle that produces the most humour. Despite the use of explanatory titles the film is not easy to understand without prior knowledge – perhaps these films were meant to be accompanied by a lecturer. There is much on-screen moving of mouths which even the most cursory comprehension of lip-reading reveals to be based entirely upon Dickens's own words (tested by the experiment to "sync" the film with the text on the BFI's Dickens Before Sound *DVD). The story begins with Pickwick leaving his house in London, but all the scenes were shot in and around Rochester, Kent, making excellent use of picturesque thoroughfares, the exterior and interior of the old coaching inn, The Bull, and the grounds of Rochester Castle. The second episode concerns Jingle and his companion, Job Trotter, tricking the gullible Pickwick, despite the protestations of Sam Weller, into entering an academy for ladies to, as he believes, rescue one of the pupils. This provides much more scope for the star to display his comic talents, but, though this is far funnier than its predecessor, Bunny struggles to embody the innocent naivety of Samuel Pickwick, looking much older than his 50 years. Nevertheless, there are moments of well-staged physical comedy as the chubby, maladroit Pickwick elicits Sam's aid to get over the wall of the school, and his embarrassment when locked in a cupboard surrounded by items of feminine apparel. This film also displays a more "cinematic" approach, intercutting between Pickwick trying to get to sleep in his hotel bedroom while Sam drinks and sports in the bar below.*

These two films were released together, in the United States before the UK, but the third, missing, episode did not open until 6 months later. Michael Pointer, in his book Charles Dickens on the Screen *(1996), suggests that "(T)he studio was suffering from Bunny's delusions of grandeur, brought on by the unexpected adulation he had received in Europe". – MICHAEL EATON*

THE OLD CURIOSITY SHOP (Thanhouser, US 1911)
Regia/dir: Barry O'Neill; *cast:* Frank Crane (Grandfather Trent), Marie Eline (Little Nell), Marguerite Snow, Alphonse Ethier, William Bowman, Harry Benham; 35mm, 735 ft., 12' (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascale in inglese / *English intertitles.*
Questo primo adattamento dei quattro Thanhouser ispirati alle storie di Dickens è assai meno raffinato sul piano narrativo del *David Copperfield* in 3 parti che lo studio realizzò successivamente nello stesso anno. Prima di questo film, *The Old Curiosity Shop* era già stato adattato per il palcoscenico ben 95 volte, e la breve, tragica esistenza della piccola Nell aveva toccato una corda particolarmente sensibile negli Stati Uniti. Le versioni British Gaumont e Essanay, rispettivamente del 1906 e del 1909, sono andate perdute, e analoga infausta sorte hanno subìto i due lungometraggi muti di Thomas Bentley del 1914 (per Hepworth) e del 1921 (per George Pearson), una perdita davvero grave, giacché la sua versione BIP sonora del 1934 è eccezionalmente ben costruito, con un perfetto Quilp interpretato da Hay Petrie. Il film Thanhouser è composto da 13 scene, molte delle quali in esterni e spesso precedute da cartelli di didascalie che spiegano gli sviluppi dell'azione successiva. Marie Eline è una piccola Nella davvero molto piccola e certamente troppo giovane per poter capire il disastro provocato dal vizio del gioco del nonno. Quilp, uno dei più memorabili e grotteschi "villain" dickensiani, fa solo qualche fugace apparizione, e indossando quello che è forse il più alto cappello a cilindro mai visto al cinema non è propriamente un nano. Le statue di cera di Mrs. Jarley risultano particolarmente realistiche, essendo impersonate da esseri viventi. Il logo della Thanhouser fa spesso bella mostra di sé sulle pareti dei set spesso particolarmente elaborati e una volta appare persino, senza molta finezza, inchiodato sul tronco di un albero. – MICHAEL EATON
This, the first of four Thanhouser adaptations of Dickens stories, is far less narratively sophisticated than the 3-part David Copperfield *made later in the same year. There had been no less than 95 stage productions derived from* The Old Curiosity Shop *before this film appeared, and Little Nell's short tragic life seems to have struck a particularly poignant chord in the United States. The British Gaumont and Essanay versions of 1906 and 1909 respectively are now lost, and this is also unfortunately the case with Thomas Bentley's two feature-length silents from 1914 (for Hepworth) and 1921 (for George Pearson), which is a great loss, as his BIP sound film of 1934 is exceptionally well-mounted, with a definitive Quilp from Hay Petrie.*
The Thanhouser film consists of 13 single-shot scenes, several of them exteriors, with title cards preceding many of them to explain the forthcoming action. Marie Eline is a very little Nell indeed, surely far too young to comprehend the plight brought on by her grandfather's gambling addiction. One of Dickens's most memorably grotesque villains, Quilp is barely present, and wearing possibly the tallest top hat in cinema history is far from dwarfish. Mrs. Jarley's waxworks are particularly realistic, impersonated as they are by living human beings. The Thanhouser company logo is very much in evidence on the walls of the often elaborate sets, once even making a far from subtle appearance nailed to the trunk of a tree. – MICHAEL EATON

DOTHEBOYS HALL; OR, NICHOLAS NICKLEBY (Gaumont, GB 1903)
Regia/dir: Alf Collins; *cast:* William Carrington (allievo/*pupil*); 35mm, 93 ft., c.2' (16 fps); *fonte/print source:* BFI National Archive, London.
Senza didascalie / *No intertitles.*
Alf Collins era un comico di music hall prima di diventare produttore per la British Gaumont di A.C. e Reginald Bromhead. Questa produzione, allestita su un set con un fondale dipinto e girata in una sola ripresa con la macchina in posizione statica, può essere considerata come un tipico esempio di adattamento letterario nei primi anni del cinema. L'azione consiste in una versione "animata" di ciò che precede e segue la celebre illustrazione di Phiz "L'economia interna di Dotheboys Hall", in cui un'arcigna Mrs. Squeers distribuisce zolfo e melassa alle dolenti creature a lei affidate. Quando il povero e terrorizzato Smike è brutalmente percosso dal guercio Squeers, Nicholas interviene a salvarlo e nella classe si scatena l'anarchia. – MICHAEL EATON
Alf Collins was a music hall comedian before becoming a producer for British Gaumont, established by A.C. and Reginald Bromhead. This production, mounted on a set with a painted backdrop and filmed in one shot from a static camera position, might be considered as a typical instance of literary adaptation in the early years of cinema. The action is an animated version of what precedes and follows Phiz's celebrated illustration "The Internal Economy of Dotheboys Hall", in which a stern Mrs. Squeers doles out the brimstone and treacle to her groaning charges. Poor quaking Smike is brutally beaten by one-eyed Squeers before Nicholas intervenes to rescue him and anarchy ensues in the classroom. – MICHAEL EATON

NICHOLAS NICKLEBY (Thanhouser, US 1912)
Regia/dir: George O. Nicholls; *f./ph:* Carl Gregory; *cast:* Harry Benham (Nicholas Nickleby), Mignon Anderson (Madeleine Bray), Frances Gibson (Kate Nickleby), Inda Palmer (Mrs. Nickleby), Justus D. Barnes (Ralph Nickleby), N.S. Wood (Smike), David Thompson (Wackford Squeers), Isabel Madigan (Mrs. Squeers), Marie Eline (Wackford Jr.), Grace Eline (Fanny Squeers), Etienne Girardot (Gryde), Harry A. Marks (Vincent Crummles), Louise Trinder (Mrs. Crummles), Gracie Eline, Will Morgan (i loro figli/*Crummles children*), George Moss (Mr. Bray), John Ashley (Lord Frederick Verisopht), Reginald Carrington (Sir Mulberry Hawk), Oren Hooper (Newman Noggs), Harry Blakemore,

John Maher (Cheeryble Brothers), Victory Bateman (Miss LaCreevy); *data uscita/rel:* 19.3.1912; 35mm, 1872 ft., 3l' (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Il 1912 coincise col centenario della nascita di Charles Dickens, che fu ampiamente celebrato in tutti i Paesi di lingua inglese; nel corso del biennio 1912-13 uscirono ben 20 film ispirati alle sue opere. La terza produzione dickensiana della Thanhouser prende spunto dalla lunga e picaresca vicenda di un giovane costretto a confrontarsi con un mondo crudele e brutale, dove la sollecitudine verso il prossimo finirà tuttavia col prevalere sull'egoismo e l'avarizia. Benché più breve rispetto alla durata complessiva del *David Copperfield* dell'anno precedente, questo *Nicholas Nickleby* (pure diretto da George O. Nicholls) è nondimeno abilmente concertato. Il *Moving Picture World* espresse il suo apprezzamento definendolo "Talmente chiaro … che qualsiasi bambino lo potrebbe capire anche se fossero eliminate tutte le didascalie". Malgrado la compressione, il film presenta una forte caratterizzazione, soprattutto a vantaggio di Squeers e Newman Noggs, e una lucida esposizione sia nelle scene in interni che in esterni, girate a New Rochelle, New York, e, stando al sito web della Thanhouser, in Florida – ma di quest'ultima location risulta arduo trovare traccia.
Anche se la cinepresa rimane quasi sempre in posizione frontale, certe scene hanno un efficace montaggio interno, mentre il movimento dei personaggi dal primo al secondo piano e viceversa, spesso lungo la diagonale, fa sì che l'azione non risulti mai statica. Lo stile dalla gestualità ampia cui si affida la recitazione appare consono a una vicenda che è intrinsecamente melodrammatica e teatrale. Molti degli episodi più amati del libro sono tenuti nella dovuta considerazione dal film, ivi incluse la Dotheboys Hall e la vendetta di Nicholas dopo il tentativo di Sir Mulberry Hawk di approfittarsi di sua sorella, dando particolare rilievo al lungo episodio che vede protagonista la troupe teatrale dei Crummles. La recensione del *Moving Picture World* aggiungeva questa pertinente osservazione: "Il desiderio di metterci tutto ciò che un ammiratore di Dickens si aspetta è controproducente, perché finisce col generare confusione e sconcerto." In effetti, verso la fine, il racconto si fa più affrettato e casuale compromettendo in parte anche la buona resa delle sequenze iniziali. – MICHAEL EATON
1912 marked the 100th anniversary of the birth of Charles Dickens, which was widely celebrated throughout the English-speaking world, and 20 Dickensian films were released in that and the following year. Thanhouser's third such production took on the long, picaresque story of a young man's progress through a brutal, heartless world, in which consideration for others finally wins out over self-serving avarice. Though shorter than the combined length of the previous year's David Copperfield*, their* Nicholas Nickleby *(again helmed by George O. Nicholls) remains a deft distillation. It was praised by the* Moving Picture World *as being "So clear... that every child can understand it even if every subtitle were taken out". Despite its compression the film has strong characterization, with especially good accounts of Squeers and Newman Noggs, and lucid exposition in interior and exterior scenes, filmed in New Rochelle, New York, and, according to the Thanhouser website, in Florida – but it's hard to spot any of the latter locations.*
Though the camera remains frontally mounted throughout, some scenes have effective internal cuts, and the movement of characters from foreground to background and vice-versa, often along the diagonal, means the action is never static. The often gestural performance style seems appropriate to a story which is inherently melodramatic and theatrical. Many of the favourite incidents from the book are given full consideration, including Dotheboys Hall and Nicholas's revenge on Sir Mulberry Hawk's attempts to take advantage of his sister, with particular relish and ample screen time given to the Crummles theatrical troupe. The Moving Picture World *notice also made the pertinent observation that "The desire to bring in all that appeals to a lover of Dickens is fatal, for it begets confusion and bewilderment", but this account does get very rushed and incidental towards the end, somewhat betraying the achievements of the early sequences. – MICHAEL EATON*

THE CRICKET ON THE HEARTH (Biograph, US 1914)
Regia/dir: Lawrence Marston; *scen:* Edward Acker, dal racconto di/*from the story by* Charles Dickens; *data uscita/rel:* 8.9.1914; *cast:* Alan Hale (Edward Plummer), Jack Drumier (Caleb Plummer), Robert Drouet (John Peerybingle), William Russell (Tackleton), Betty Gray (Mary ["Dot"] Peerybingle), Marie Newton (Bertha), Gretchen Hartman (May Fielding), A.C. Marston (Mrs. Fielding); 35mm, 340 ft., 4'22" (16 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
The Cricket on the Hearth (*Il grillo nel focolare*, sottotitolo: *Una fiaba domestica*) fu pubblicato nel 1845, come terzo appuntamento dell'annuale libro di Natale dickensiano. All'epoca diventò il più popolare dei tre e appassionò soprattutto per il suo "incantevole e minuzioso ritratto del focolare domestico" simboleggiato dal cri-cri del grillo. Scarsamente letto oggi, anche la mezza dozzina di versioni cinematografiche che ne furono tratte risalgono tutte all'epoca del muto, eccezione fatta per un francese *Le grillon du foyer* del 1933. Il primo adattamento è di D.W. Griffith che nel 1909 realizzò un Biograph da un rullo, composto da 25 riprese e con sole 5 didascalie. Seguirono poi un 2 rulli dell'American Film Co. e questo Biograph, pure di 2 rulli, diretto da Lawrence Marston. Una versione in 7 rulli fu realizzata nel 1923 dalla casa americana Paul Gerson Pictures. Ma vi furono anche un *Grillon* in 2 rulli nel 1922, con un giovane Charles Boyer nei panni di Edward, e una oggi apparentemente perduta versione russa nel 1915.
Benché il *Cricket* del 1914 sia lungo il doppio del film di Griffith, è quasi altrettanto parco di didascalie; e dato che la vicenda si basa essenzialmente sul travestimento e lo scambio d'identità, il pubblico odierno, che per lo più ha scarsa dimestichezza con l'originale, potrà

incontrare qualche difficoltà nel seguire la trama. La storia inizia con il ritorno al suo villaggio costiero di un giovane marinaio, Edward Plummer, dato per disperso in mare. La sua fidanzata, May Fielding, credendolo morto, è stata indotta dalla madre a fidanzarsi con un anziano e spilorcio mercante locale di nome Tackleton, e il giorno delle nozze si avvicina. Informato dei fatti, Edward si traveste da vecchio e sperando di trovare la maniera di mandare all'aria le nozze, trova ospitalità presso una giovane coppia, John e Mary ("Dot") Peerybingle, suoi amici di lunga data. Edward rivela quasi subito la sua vera identità a Dot, che lo accoglie a braccia aperte; ma il loro abbraccio è osservato da Tackleton, che cerca di rendere sospetto il nuovo arrivato a John, ammonendolo: "Tieni d'occhio tua moglie." Il suo avvertimento è preso seriamente da John, che ben presto mostra diffidenza nei confronti di Dot fino a meditare atti di violenza. Edward decide allora di rivelare la propria identità a May, che lo accoglie con grande gioia e respinge Tackleton, il quale rinuncia a lei e tutto si conclude nel migliore dei modi. – GRAHAM PETRIE

The Cricket on the Hearth *(subtitled "A Fairy Tale of Home") was published in 1845, as the third of Dickens's annual Christmas Books. At the time, it was the most popular of the three and was welcomed for its "lovely portraiture throughout of the domestic hearth", symbolized by the chirping of the cricket. It is rarely read today, however, and the half-dozen film versions all date from the silent period, with the exception of a French* Le Grillon du foyer*, in 1933. The first adaptation, in 1909, came from D.W. Griffith as a Biograph one-reeler, with 25 shots and only 5 titles. This was followed in 1914 by a 2-reeler from the American Film Co., and this Biograph 2-reeler, directed by Lawrence Marston. A 7-reel version came from the American company Paul Gerson Pictures in 1923. There was also a 2-reel* Grillon *in 1922, featuring a young Charles Boyer as Edward, and a now apparently lost Russian version in 1915.*

Though the 1914 Cricket *is twice the length of Griffith's film, it is almost equally frugally intertitled, and, with a plot heavily dependent on disguise and mistaken identity, today's audiences, largely unfamiliar with the original story, may find it difficult to follow. It opens with the arrival in a coastal village of a young sailor, Edward Plummer, thought to have been lost at sea. Believing him to be dead, his fiancée, May Fielding, has been persuaded by her mother to become engaged to an elderly and miserly local merchant named Tackleton, and her wedding day is fast approaching. Hearing of this, Edward disguises himself as a grey-bearded old man, and takes lodgings with his old friends, the young couple John and Mary ("Dot") Peerybingle, hoping somehow to prevent the wedding. He soon reveals his identity to Dot, and is welcomed by her; but their embrace is witnessed by Tackleton, who then attempts to create suspicion of the newcomer in John, warning him: "Look to your wife." His advice is taken seriously by John, who soon displays distrust of Dot and seems even to contemplate violence. Finally Edward reveals his true identity to May, who is overjoyed to recover him and rejects Tackleton, who renounces his claim to her, and all ends happily. – GRAHAM PETRIE*

Prog. 2: *Oliver Twist*

OLIVER TWIST (Hepworth, GB 1912)
Regia/dir: Thomas Bentley; *prod:* Cecil M. Hepworth; *scen:* Thomas Bentley; *f./ph:* ?; *mont./ed:* ?; *cast:* Ivy Millais (Oliver), John McMahon (Fagin), Harry Royston (Bill Sikes), Alma Taylor (Nancy), Flora Morris (Rose Maylie), E. Rivary (Mr. Brownlow), Willie West (The Artful Dodger); *orig. l:* 3700 ft.; 35mm (da/*from* 28mm), 3380 ft., 49' (18 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Questo film era da tempo considerato perduto. Siamo riusciti ad aggiungerlo all'ultimo momento al nostro programma grazie alla Library of Congress che ne ha appena completato il restauro nell'ambito del progetto di recupero dei propri 28mm e di quelli della George Eastman House. Di sicuro Cecil Hepworth lo produsse per celebrare, nel 1912, il centenario di Dickens. Suo padre, il famoso lanternista, aveva riscosso un enorme successo con la sua conferenza "Le orme di Charles Dickens", pertanto "quando Thomas Bentley mi si presentò come 'il più grande studioso e interprete di personaggi di Dickens', mi si scaldò il cuore e fui subito ben disposto quando mi propose di fare per me un film tratto da Dickens. Finì col farne parecchi". Bentley (1889-1950), che aveva studiato ingegneria, si era affermato nel music hall grazie alle sue caratterizzazioni dickensiane. Egli era apparso nel film del centenario, *Leaves from the Books of Charles Dickens,* e *Oliver Twist* rappresentava il suo esordio come regista. Per Hepworth avrebbe poi diretto *David Copperfield* (1913), *The Old Curiosity Shop* (1913), *The Chimes* (1914) e *Barnaby Rudge* (1914). Diventato un prolifico regista commerciale, avrebbe successivamente firmato i seguenti adattamenti dickensiani: *Hard Times* (1915), *The Old Curiosity Shop* (1921), *The Adventures of Mr. Pickwick* (1921) e ancora *The Old Curiosity Shop* (1934).
Oliver Twist, in 4 rulli, è di particolare interesse perché è il primo film inglese a più rulli. Fu accolto con plauso quasi unanime dai critici, molti dei quali apprezzarono la cura con cui erano stati inclusi nei suoi 50 minuti di durata tutte le scene più amate. L'autore di una recensione (di fonte non identificata), affermava incredulo: "Che noi, che siamo così eccezionalmente vicini a Dickens come studiosi e appassionati, fossimo incapaci di trovare qualcosa di men che autentico nei particolari, nei costumi e negli episodi raffigurati, è la miglior conferma che l'*Oliver Twist* dell'ultimo film Hepwix è una valida trasposizione dell'*Oliver Twist* scritto da Dickens. Possiamo dire di più a suo favore? Noi lo dubitiamo." Lo stesso recensore continuò elogiando "le scene all'aperto", specie quelle del furto a Chertsey, e la recitazione "vigorosa eppure controllata", in netto contrasto con lo stile "dei primi tempi del cinema, quando gli artisti non erano ancora abituati alla mancanza della parola parlata".
Dalla compagnia di repertorio dello stesso Hepworth proveniva l'interprete di Bill Sikes, di Nancy (l'irresistibile Alma Taylor, che iniziò a lavorare con Hepworth nel 1910, quando aveva 15 anni, e rimase con

lui fino al 1923), e Flora Morris: curiosamente, gli altri interpreti non avevano nessuna precedente esperienza cinematografica. Nei quattro anni successivi, Ivy Millais, che qui è Oliver, fece parti di ingenua in altri sei film Hepworth, mentre gli altri praticamente scomparvero dalle scene. *The Bioscope* segnala l'Artful Dodger di Willie West che, "con indosso quell'incredibile marsina che gli penzola da dietro, l'occhio che strizza malandrino e l'immortale cilindro così antico e così pericolosamente oscillante sulla testa, è come un Cruikshank che ha preso vita". – David Robinson

A last-minute addition to the festival, thanks to the efforts of the Library of Congress in restoring 28mm prints held by them and George Eastman House, this is the first public screening of a film long believed to be entirely lost. No doubt Cecil Hepworth intended it to mark the 1912 Dickens centenary. His father, the famous magic lanternist, had long enjoyed success with his lecture, The Footprints of Charles Dickens*; "so when Thomas Bentley presented himself to me as a 'great Dickens character impersonator and scholar' my heart naturally warmed to him and I was readily receptive when he offered to make a Dickens film for me. In the end he made several". Bentley (1889-1950), trained as an engineer, had become a successful music hall performer with his Dickens characterizations. Following his appearance in the centenary film,* Leaves from the Books of Charles Dickens, Oliver Twist *was his debut as director. He went on to direct for Hepworth* David Copperfield *(1913),* The Old Curiosity Shop *(1913),* The Chimes *(1914), and* Barnaby Rudge *(1914). Becoming a prolific commercial director, his subsequent Dickens adaptations were* Hard Times *(1915),* The Old Curiosity Shop *(1921),* The Adventures of Mr. Pickwick *(1921), and* The Old Curiosity Shop *(1934).*

Oliver Twist*, in 4 reels, was particularly notable as the first British multi-reel feature, and received almost unanimous acclaim from the press. Most critics praised the film for its care in including all the best-loved scenes in its 50-minute length. One review of the time (unsourced) marvelled: "That we, as perhaps exceptionally close students and lovers of Dickens, were quite unable to find a flaw in the truth of detail, of costume and of incident, is the best proof that we can put forward that* Oliver Twist *on the latest Hepwix film is a worthy representation of the* Oliver Twist *that Dickens penned. Can we say more in its favour? We doubt it." The same review went on to praise "the scenes in plein air", especially those of the robbery at Chertsey; and the "forceful and yet restrained" acting, which it specifically contrasted to the style of "the early days of picture plays when the artistes had not become accustomed to the deprivation of the spoken word".*

Hepworth's own repertory company supplied Bill Sikes, Nancy (the irresistible Alma Taylor, loyal to Hepworth from 1910, when she was 15, to 1923), and Flora Morris; but unusually the other characters were without any previous film careers. Ivy Millais, this film's Oliver, went on to play supporting ingénues *in six other Hepworth films over the next four years; the others virtually vanished.* The Bioscope *singled out Willie West's Artful Dodger, who "whisks through the film with his tremendous tail coat draped about his body and trailing about his leg, with his sly, impish cock of the eye, and his immortal top hat wobbling in ancient but perilous state on his head, like a Cruikshank brought to life". – David Robinson*

TWIST OLIVÉR (Corvin Film, HU 1919)

Regia/dir: Márton Garas; *scen:* László Vajda, dal romanzo di/*from the novel by* Charles Dickens; *f./ph:* István Eiben; *scg./des:* László Márkus; *cast:* Sára Almási (Nancy), Emil Fenyvessy (Brownlow), József Hajdú (Bumble), Tibor Lubinszky (Oliver), Dezsö Radány (ladro/*thief*), Marcsa Simon (Mrs. Bumble), Gyula Szöreghy (Sikes), Jenö Törzs (Liford [Leeford/Monks]), Ernö Verebes (ladro/*thief*), Margit von Banlaky (Róza [Rose Maylie]), László Z. Molnár (Fagin); *orig. l:* 6 rl.; 35mm, incompleto/*incomplete*, 1158 m., 55' (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source:* Magyar Nemzeti Filmarchivum/Hungarian Film Archive, Budapest.

Didascalie in serbo / *Serbian intertitles.*

A lungo ritenuto perduto, questo film è stato di recente riscoperto presso la cineteca di Belgrado, mancante di 2 rulli e con le didascalie in serbo. Malgrado le lacune, che purtroppo includono due delle scene più famose del libro (e dei film successivi) – Oliver che chiede ancora da mangiare e l'assassinio di Nancy – è un adattamento davvero encomiabile, degno di reggere il confronto con qualsiasi altra versione contemporanea in lingua inglese, e con una ingegnosa struttura basata su una molteplice serie di flashback dalla prospettiva di Leeford/Monks e una "retrostoria" che spiega molto prima che nel romanzo le ragioni dell'odio e della persecuzione di cui è fatto oggetto Oliver da parte di Monks.

Il film si apre su un personaggio identificato come "Liford" (Leeford nel romanzo) seduto alla scrivania mentre legge con aria angosciata un documento legale volgendo spesso lo sguardo su un calendario che reca la data 27 settembre 1827. Alcuni inserti stampati del documento rivelano trattarsi del testamento del padre di Leeford, il quale disereda la moglie (che lo ha abbandonato) e il figlio (da lui definito un "farabutto") lasciando ogni sua proprietà a "Anica Flemino" (sic – Agnes Fleming nel romanzo) e al bambino che il padre di Leeford "spera di avere da lei", a condizione però che questi, una volta cresciuto, non infranga la legge o commetta azioni che gettino il disonore sul suo nome". Malgrado si supponga (continua il documento) che Anica Flemino sia scomparsa, ciò non è stato provato; ma, qualora né lei né il figlio rivendichino il loro diritto sulla proprietà entro il 27 settembre 1827, l'intero ammontare spetterà comunque alla prima vedova di Leeford e al di lei figlio, a meno che non si trovi un altro documento scritto che contraddica il presente.

La scena si dissolve poi in quello che diventa un lungo flashback, che nasce come un ricordo di Leeford e copre tutta la parte restante del film. (L'ovvio problema che Leeford non poteva essere presente in molte delle scene descritte può agevolmente essere ignorato.) Il flashback inizia con una signora elegante che conduce per mano un

bambino – bambino che Leeford immagina sia poi stato sacrificato e ucciso. Con un salto temporale, il film ci mostra un Oliver sui 10-12 anni, ora già membro della banda di Fagin: i ragazzi stanno rubando il portafogli di Brownlow e Oliver, che li guarda perplesso, è l'unico ad essere arrestato. Salvato dall'intervento di Brownlow, Oliver – con un inusuale, per l'epoca, flashback nel flashback – descrive i maltrattamenti subiti nell'orfanotrofio, la sua fuga e l'inserimento nella banda di Fagin. Intanto vediamo Leeford (che ora si fa chiamare Monks) mentre trama con Fagin per screditare Oliver e fargli perdere ogni diritto all'eredità. Poi il piccolo viene rapito da Sikes e Nancy mentre esegue una commissione per Brownlow e costretto a riunirsi alla banda di Fagin. Monks, ravvisando in Oliver "un'incredibile somiglianza", si reca da Bumble all'orfanotrofio e – in una scena che incorpora un altro flashback nel flashback – ottiene un documento che attesta la vera identità di Oliver e che egli distrugge.
Nancy, udendo per caso Fagin e Monks complottare, si pente e cerca di aiutare Oliver, ma Sikes glielo impedisce e la uccide in una scena ora sfortunatamente mancante. Sikes si dà alla fuga in compagnia del suo cane e va a cercare rifugio nella tana di Fagin, dove però i ragazzi lo scacciano, dandogli dell'assassino. Trova quindi riparo sul tetto, ma, spaventato da un momentanea visione di Nancy, perde l'equilibrio e finisce accidentalmente impiccato.
L'azione si sposta di nuovo nell'ambiente della prima scena, dove Leeford/Monks legge un resoconto giornalistico del processo di Fagin e la sua condanna a morte per impiccagione. Monks fissa disperato un orologio che segna le 11.45 e lascia la stanza. Lo ritroviamo da Brownlow, dove Oliver cerca di fargli animo e prega Brownlow di perdonarlo. Brownlow dichiara che non intende consegnarlo alla giustizia, ma impone a Monks di lasciare subito il Paese, trasferirsi in Australia e non farsi vedere mai più.
La sera prima dell'esecuzione, Oliver e Brownlow fanno visita a Fagin nella sua cella da condannato. Fagin li implora di salvarlo; Brownlow dichiara che non è possibile e lo invita a pentirsi per salvarsi l'anima, mentre Oliver cerca di confortare Fagin che trema dalla paura. Brownlow gli chiede dove abbia nascosto i documenti che gli ha dato Monks e Fagin ne rivela il nascondiglio supplicando Oliver di perdonarlo. Quando i due visitatori se ne vanno, Fagin rimane a tremare dal terrore sulla paglia che copre il pavimento della cella. L'ultima immagine è uno split-screen che ci mostra Fagin sulla parte sinistra e una forca sulla destra.
Il film segue la trama del romanzo in modo molto più completo ed elaborato di buona parte dei lavori sopravvissuti del periodo, incorporandola in una struttura filmica insolitamente sofisticata che prende radicalmente le distanze dall'approccio meramente cronologico usato in precedenza, laddove una statica scena tableau seguiva diligentemente appresso all'altra. Come in molte altre versioni, la sottotrama di Rose Maylie è completamente ignorata, pur figurando nell'elenco dei personaggi una "Rose", che potrebbe essere una giovane che vediamo in casa Brownlow. Vi sono una o due anomalie nell'ambientazione della vicenda, che ovviamente si svolge in una città ungherese di una certa grandezza, come si evince dalla sequenza girata dall'alto del tetto dove Sikes trova la morte e dalle uniformi indossate dai gendarmi che arrestano Oliver. Tuttavia la polizia dice a Nancy che suo "fratello" è stato condotto a casa Brownlow in Pentonville Road – chiaramente un indirizzo londinese. Ma si tratta solo di lievi pecche in un film per il resto molto accurato e sicuramente meritevole di maggiore attenzione. – Graham Petrie

Long thought to be lost, this film was recently rediscovered in the Serbian Archive in Belgrade, missing 2 reels and with Serbian intertitles. Despite the lost footage, which unfortunately includes two of the most famous scenes from the book (and subsequent movies) – Oliver asking for more and the murder of Nancy – it is a very creditable adaptation, worthy of comparison with any contemporaneous English-language version, and with an ingenious structure based on multiple flashbacks from the perspective of Leeford/Monks and a "backstory" that explains far earlier than Dickens did in the novel the reasons for Monks's hatred of Oliver and his persecution of him.
The film opens with a character identified as "Liford" (Leeford in the novel) sitting at a desk and looking very unhappy as he reads a legal document and keeps glancing at a calendar that gives the date as 27 September 1827. Printed extracts from the document establish that it is a will by Leeford's father disinheriting his wife (who had left him) and his son (described as a "crook") and leaving all his property to "Anica Flemino" (sic - Agnes Fleming in the novel) and the child who Leeford's father "hopes will be born to her", on the "condition that the child in his youth does not break the law or commit a deed that will bring shame to his name". Though it is alleged (the document continues) that Anica Flemino has disappeared, this has not been proved; but, if neither she nor her son claims the property before 27 September 1827, the whole amount will revert to the elder Leeford's widow and her son after all, unless another written document is found contradicting this.
This scene then dissolves into what becomes an extended flashback, taking place in Leeford's memory, that fills out the remainder of the film. (The obvious problem that Leeford could not have been present at many of the scenes being shown can be easily ignored.) This begins with a well-dressed woman leading a child by the hand – a child whom Leeford then imagines being sacrificed and killed. The film then jumps to a 10- or 12-year-old Oliver, now a member of Fagin's gang, as they pick Brownlow's pocket, while the bewildered Oliver looks on and is the only one arrested. Rescued by Brownlow's intervention on his behalf, Oliver – in an unusual, for the time, flashback-within-a-flashback – describes his mistreatment in the orphanage and escape from it and his inclusion in Fagin's gang. Meanwhile Leeford (now calling himself Monks) makes an early appearance conspiring with Fagin to discredit Oliver so that he will become ineligible to receive his inheritance. Oliver is then abducted by Sikes and Nancy as he sets off on an errand for Brownlow, and is returned to Fagin's gang. Monks, recognizing "an incredible likeness" in Oliver, visits Bumble at the orphanage and – in

a scene which incorporates yet another flashback-within-a-flashback – obtains evidence confirming Oliver's true identity, which he destroys. Nancy, overhearing Fagin and Monks plotting, repents and tries to help Oliver, but is prevented and murdered by Sikes, in a scene now unfortunately missing. Sikes then flees, accompanied by his dog, and seeks refuge in Fagin's den, where the children reject him, calling him a murderer. He escapes to the roof, but, startled by a momentary visual memory of Nancy, loses his balance and inadvertently hangs himself.

The scene then returns to the setting of the opening, with Leeford/Monks reading a newspaper report of Fagin's trial and sentence of hanging. He stares desperately at a clock that registers 11:45, leaves the room, and is next seen at Brownlow's, where Oliver attempts to comfort him and begs Brownlow to forgive him. Brownlow says that he will not prosecute Monks, but he must leave the country and go to Australia and never be heard of again.

Oliver and Brownlow visit Fagin in the condemned cell on the night before his execution. He begs them to save him; Brownlow says that it is impossible and advises him to repent and save his soul, while Oliver tries to console him as he trembles with fear. Brownlow asks him where he hid the documents that Monks gave him, and Fagin reveals the hiding place and asks Oliver to forgive him. They leave, and Fagin is seen writhing in terror in the straw covering the cell floor. The last image is a split-screen showing Fagin on the left and a gallows on the right.

The film follows the plot of the novel far more fully and elaborately than most other extant works of the time, while incorporating it into an unusually sophisticated filmic structure that departs radically from the purely chronological approach employed previously, in which one tableau-like and largely static scene dutifully follows another. The Rose Maylie subplot, as is the case in many other versions, is ignored entirely – though there is an acting credit for someone called "Rose" who may be a young woman seen as part of the Brownlow household. There are one or two anomalies in the setting of the story, which obviously takes place in a Hungarian town of some size – evident in an overhead shot taken from the roof where Sikes meets his demise – and in the uniforms worn by the gendarmes who arrest Oliver. Yet the police tell Nancy that her "brother" has been taken to Brownlow's home in Pentonville Road – clearly a London address. But these are small flaws in an otherwise very competent film that deserves to be much better known. – GRAHAM PETRIE

In ricordo di / *In memory of* Sara Moranduzzo

OLIVER TWIST (Oliviero Twist) (Associated First National/Jackie Coogan Productions, US 1922)

Regia/dir: Frank Lloyd; *prod:* Sol Lesser; *scen:* Frank Lloyd, Harry Weil; *f./ph:* Glen McWilliams, Robert Martin; *mont./ed:* Irene Morra; *cast:* Jackie Coogan (Oliver Twist), Lon Chaney (Fagin), Gladys Brockwell (Nancy), George Siegmann (Bill Sikes), Edouard Trebaol (Artful Dodger), Lionel Belmore (Mr. Brownlow), Carl Stockdale (Monks), Eddie Boland (Toby Crackit), Taylor Graves (Charlie Bates), Lewis Sargent (Noah Claypole), James Marcus (Bumble), Aggie Herring (Mrs. Corney), Joan Standing (Charlotte), Esther Ralston (Rose Maylie), Florence Hale (Mrs. Bedwin), Nelson McDowell (Sowerberry), Joseph Hazleton (Grimwig), Gertrude Claire (Mrs. Maylie); DigiBeta, 74' (24 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source:* Film Preservation Associates/Blackhawk Films Collection, Hat Creek, CA.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Questo film era considerato perduto (il produttore Sol Lesser aveva bruciato il negativo originale per recuperare l'argento e nessuna copia risultava sopravvissuta) finché David Shepard non scoprì una copia 35mm d'epoca in un archivio cinematografico jugoslavo e lo restaurò per conto della Blackhawk Films con la collaborazione di Jackie Coogan e dell'ottuagenario Lesser. La copia ritrovata era priva delle didascalie originali, ma Coogan e Lesser, lavorando a fianco dello studioso di Dickens Edward Wagenknecht, furono in grado di ricostruire con discreta approssimazione i testi originali. Un decisivo passo avanti venne fatto quando Coogan ricordò che il regista Frank Lloyd aveva attinto le parti dialogate direttamente dal romanzo. (Da una nota di Hooman Mehran per il booklet del dvd del British Film Institute, *Dickens Before Sound.*)

Il film fu diretto dall'abile e prolifico regista scozzese Frank Lloyd, che già nel 1917 aveva realizzato la miglior versione muta di *A Tale of Two Cities* ed era un riconosciuto ed entusiasta ammiratore di Dickens. Nondimeno, il film fu per molti aspetti anche un "vehicle" per Jackie Coogan (allora di 8 anni) che Chaplin – dopo averlo "scoperto" mentre recitava e danzava in un teatro di vaudeville (ma le scene le calcava già da prima) – scritturò per la parte del suo ingegnoso complice di (piccoli) reati nel film del 1921 *The Kid* (*Il monello*), dove i due cercano di sopravvivere in un mondo ostile o comunque indifferente. Coogan riprese quella caratterizzazione per il ruolo di Oliver e il ragazzo mite e un po' sprovveduto del romanzo e della maggior parte delle trasposizioni cinematografiche viene chiaramente rielaborato in funzione dell'accattivante personalità sbarazzina ormai incarnata da Coogan. In molte scene lo vediamo sfuggire al pericolo o al castigo nello stesso identico stile comico del film di Chaplin e il suo personaggio è molto più vivace e intraprendente dell'Oliver generalmente passivo e piangente del romanzo. Ciò contribuisce ad alleggerire i toni cupi dell'originale, così che anche molte delle scene "dark" di abbandono e di crudeltà presenti nel romanzo qui virano sul comico, anche se la trama, pur con qualche inevitabile omissione e condensazione, nel complesso viene rispettata. Nel romanzo, le scene ambientate nell'ospizio, per esempio quelle in cui i bambini sono maltrattati e ridotti alla fame e Oliver fa la sua famosa richiesta, "Per favore, signore, ne vorrei ancora", qui sono più comiche che minacciose, con Coogan che tenta invano di ritardare il confronto con Bumble e, mentre viene trascinato via, riesce a raschiare del cibo dal mestolo. Analogamente, quando Oliver è mandato a lavorare con Sowerberry e subisce le angherie di Noah Claypole, il conflitto che ne deriva è più comico che doloroso.

Fagin stesso è meno minaccioso sia rispetto al libro che ai successivi

adattamenti per lo schermo, malgrado sia definito in una didascalia come "un astuto, vecchio, raggrinzito mascalzone", e fa perfino ridere quando in seguito Coogan ne fa l'imitazione davanti a Brownlow. Anche Bill Sikes è meno sinistro rispetto al libro, mentre Nancy e Betsy, lungi dall'apparire trasandate, sono decisamente glamour, fotografate e truccate come tutte le star femminili degli anni '20. L'inseguimento di Oliver dopo il borseggio ai danni del signor Brownlow, anziché essere brutale e spaventoso come nel libro e nel posteriore film di David Lean, diventa comico grazie all'introduzione di un teatro dei burattini dove Oliver trova rifugio e appare davanti al pubblico come se facesse parte dello spettacolo prima di essere trascinato via dal marionettista – una scena molto simile a quella con Harpo Marx in *Monkey Business* (1931), che probabilmente ne fu influenzato.

L'unica scena violenta e davvero terrificante è quella dell'assassinio di Nancy, in cui Oliver non è presente e che avrà un'eco nel film del 1948 di David Lean: Sikes minaccia Nancy (suggestivamente retroilluminata) e si accinge a colpirla; segue uno stacco all'esterno della stanza, con il cane di Sikes che raspa freneticamente alla porta; altro stacco su Sikes che sferra il suo colpo mortale, con Nancy fuori campo; ultimo stacco sul corpo di Nancy che cade pesantemente a terra. Il tono complessivamente leggero del film riemerge, comunque, nella parte finale, e l'immagine conclusiva è quella di Oliver/Coogan in piedi, con le mani spavaldamente posate sui fianchi, che si volge con un sorriso impertinente verso la macchina da presa.

Tenuto conto di questi rilevanti mutamenti di tono rispetto al romanzo, appare abbastanza strano che il recensore del *New York Times* lodasse Lloyd e la sua regia per aver evitato troppi "momenti comici" e aver sostanzialmente resistito alla tentazione "di usare Jackie per far ridere". Il pubblico e altri critici, nondimeno, sembrarono apprezzare il film proprio perché cooganiano e dickensiano in egual misura, e visto in questa luce è indubbiamente un riuscito mix di divertimento ed eleganza, che raggiunge il suo momento clou nella sequenza in cui Fagin istruisce un inconsapevole Oliver sulla tecnica del borseggio, scena che il *New York Times* definiva "non solo la miglior prova di questo caratterista [Chaney], ma un vero trionfo, secondo solo all'interpretazione del protagonista". – Graham Petrie

This film was considered lost (producer Sol Lesser had burned the camera negative for its silver content and no prints were known to survive) until David Shepard discovered a pristine 35mm print in a film archive in Yugoslavia, and enlisted Coogan and an octogenarian Lesser to work on a restoration for Blackhawk Films. The rediscovered print was missing its original English intertitles, but Coogan and Lesser, working closely with Dickens scholar Edward Wagenknecht, were able to conjure up good approximations of the originals. The breakthrough came when Coogan remembered that director Frank Lloyd had used quotes lifted directly from the novel for dialogue intertitles. (Adapted from a note by Hooman Mehran, written for the booklet accompanying the British Film Institute DVD Dickens Before Sound*)*

The film was directed by the prolific and talented Scottish-born Frank Lloyd, who had earlier (1917) produced the best silent version of A Tale of Two Cities *and was an acknowledged and enthusiastic Dickensian. In most respects, however, it was a vehicle for the 8-year old Jackie Coogan, who had been "discovered" by Charles Chaplin acting and dancing in a vaudeville house (though he had performed on stage previously to this) and was then cast as Chaplin's ingenious partner in (minor) crime in the 1921* The Kid*, as the pair attempted to survive in a hostile or at best indifferent world. Coogan carried over this characterization into his role of Oliver, and the somewhat bland and characterless youth of both the novel and most other film treatments is clearly reworked to suit Coogan's already established attractively impish screen persona. In several scenes he runs away from danger or retribution in exactly the comic style of the Chaplin film, and his character is considerably more lively and resourceful than the generally passive and tearful Oliver of the book. One result is a major lightening of the tone of the novel, so that most of the "dark" scenes of neglect and cruelty in the book are turned to comedy, though the plot, with some omissions and condensations, is followed overall. The workhouse scenes, for example, in which the children in the book are bullied and starved and Oliver makes his famous request, "Please, sir, I want some more," are more comic than threatening, as Coogan attempts in vain to delay the confrontation with Bumble and manages to scrape some food off the ladle as he is dragged away. Similarly, when he is sent to work with Sowerberry and is mistreated by Noah Claypole, the resulting conflict is more comic than painful.*

Fagin is less threatening than in either the book or later screen treatments, despite being introduced in a title as "a crafty, old, shrivelled scoundrel", and even becomes a figure of fun as Coogan imitates him later for Brownlow's benefit, while Bill Sikes is also less sinister than in the book, and Nancy and Betsy, instead of being sluttish, are positively glamorous, photographed and made up to look like any other 1920s female stars. The pursuit of Oliver after the pickpocketing of Mr. Brownlow, rather than being brutal and terrifying, as in both the book and David Lean's later film, is turned into comedy by the insertion of a Punch and Judy stall in which Oliver takes refuge and appears to the crowd to be part of the show before he is dragged out by the operator – a scene very similar to one involving Harpo Marx in Monkey Business *(1931), and which it may have influenced.*

The only truly violent and horrifying scene is that of the murder of Nancy, one in which Oliver is not present, and which has an echo in David Lean's 1948 film: Sikes threatens (an attractively backlit) Nancy and prepares to strike her; there is a cut to outside the room, with Sikes's dog scrabbling frantically at the door; a cut to Sikes completing the blow, with Nancy offscreen; a cut to her body slumping to the ground. The overall light-hearted tone of this film is re-established by the end, however, and the final image is of Oliver/Coogan standing with his hands placed jauntily on his hips and smiling cockily into the camera.

Given these significant shifts of tone from the novel, it is rather

strange to find the New York Times *reviewer praising Lloyd as director for avoiding too much "funny business" and largely resisting the temptation "to use Jackie for laughs". Audiences and other critics, however, seemed happy enough with the film being as much Coogan as it was Dickens, and taken in this light, it is both entertaining and stylish, with a highlight being the sequence in which Fagin trains an unwitting Oliver in the mechanics of picking pockets, a scene which the* New York World *described as "not only the best thing this character actor [Chaney] has ever done, but it is a triumph second only to the work of its star". – GRAHAM PETRIE*

Prog. 3: *Chuzzlewit* & *Dombey*

MARTIN CHUZZLEWIT (Biograph, US 1914)
Regia/dir: Travers Vale; *cast:* Alan Hale (il giovane/*Young* Martin), Jack Drumier (il vecchio/*Old* Martin), Thornton Cole (Anthony Chuzzlewit), Edward Cecil (Jonas Chuzzlewit), Hector V. Sarno (Mark Tapley), Selden Powell (Seth Pecksniff), Arthur Rankin (Tom Pinch), Isabel Rea (Mary Graham), Helen Hart (Mercy Pecksniff), Kate Toncray (Charity Pecksniff); 35mm (da un positivo 28mm in diacetato/ *from a 28mm diacetate positive*), 1966 ft., 33' (16 fps); *fonte copia/ print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Preservazione effettuata con il sostegno di / *Preservation funded by: National Endowment for the Arts & National Park Service.*

Seconda delle due versioni mute realizzate da questo romanzo (la prima, distribuita dalla Edison nel 1913 è considerata perduta), il film Biograph ricorre alla pratica comune di estrapolare alcuni temi e personaggi da un testo lungo e complesso ignorando ampiamente gli altri – la principale omissione del cast, nel caso specifico, è quella di Mrs. Gamp, infermiera garrula e ubriacona, la cui parlata molto singolare mal si adattava alle didascalie, pur essendo fonte di grande divertimento per i lettori del romanzo. La storia verte principalmente su una disputa di eredità in seno alla litigiosa famiglia dei Chuzzlewit; i maneggi dell'ipocrita Seth Pecksniff ai loro danni per trarne personale vantaggio; la diseredazione del giovane Martin da parte del vecchio nonno, irritato dal fidanzamento segreto del nipote con la sua giovane pupilla, Mary Graham (che è prontamente corteggiata da Pecksniff); gli intrighi orditi dal cugino di Martin, Jonas, che riesce a impalmare Mercy, la figlia di Pecksniff e cerca di ereditare in anticipo dal padre Anthony avvelenandolo, per poi togliersi la vita quando il delitto che ha cercato invano di tener nascosto tramite un secondo omicidio è scoperto; e l'happy ending in cui il vecchio Martin rivela che il suo comportamento mirava solo a mettere alla prova l'integrità morale dei membri della famiglia e di aver sempre saputo dei maneggi di Pecksniff. (Questo, per lo meno, il romanzo lo dice chiaramente, mentre il film lascia intendere che il vecchio si sia lasciato gabbare da Pecksniff fino all'ultimo). La principale omissione della trama (cui si fa peraltro succintamente cenno in un paio di brevi scene e relative didascalie) riguarda il fallito tentativo del giovane Martin di farsi una fortuna in America, in compagnia del suo amico Mark Tapley. Questo episodio, piuttosto lungo nel libro, era ampiamente basato sulle deludenti esperienze personali maturate dallo stesso Dickens durante una sua recente visita negli Stati Uniti, dove sia il romanzo sia il diario di viaggio *American Notes* suscitarono il risentimento dei suoi numerosi lettori e ammiratori americani. Non stupisce quindi che una produzione americana avesse ritenuto più opportuno ometterlo. – GRAHAM PETRIE

One of only two silent versions of this novel (the other, a 1913 Edison release, appears to be lost), this Biograph film adopts the common practice of isolating a few plot threads and characters from a long and complex text, and largely ignoring the others – the main omission from the cast being the bibulous and garrulous nurse Mrs. Gamp, whose idiosyncratic speech patterns could not easily be conveyed through intertitles, but who provides much of the entertainment for the book's readers. What is left deals with disputes about inheritance in the squabbling Chuzzlewit family; the attempts to manipulate these to his own advantage by the hypocritical Seth Pecksniff; the disinheriting of young Martin by his aged grandfather, who objects to his secret engagement to the old man's ward, Mary Graham (who is then promptly courted by Pecksniff); the scheming of Martin's cousin Jonas, who succeeds in marrying Pecksniff's daughter Mercy, and then attempts to claim an early inheritance by poisoning his father Anthony, but commits suicide when the murder is discovered and he has vainly attempted to conceal it through another murder; and a final reconciliation when Old Martin reveals that his behaviour has been designed to test the integrity and moral worth of the family members and that he has been fully aware of Pecksniff's scheming all along. (This is made clear in the book, at least, though the film implies that he has been genuinely deceived by Pecksniff almost to the very end of the story.)
The main plot omission, conveyed elliptically in a couple of short scenes and intertitles, concerns Young Martin's unsuccessful attempt to make his fortune in America, accompanied by his friend Mark Tapley. This is a lengthy episode in the book which draws heavily on Dickens's own experiences, and disillusionment, during a recent visit to the United States, and aroused much antagonism among his numerous American readers and admirers when both this book and his travel account American Notes *appeared. No doubt an American film company thought it wiser to eliminate it, as a result.*
GRAHAM PETRIE

DOMBEY AND SON (Ideal, GB 1917)
Regia/dir: Maurice Elvey; *scen:* Eliot Stannard; *cast:* Norman McKinnel (Paul Dombey), Lillian Braithwaite (Edith Dombey), Hayford Hobbs (Walter Gay), Odette Grimbault (Florence Dombey), Douglas Munro (Sol Gills), Jerrold Robertshaw (Carker), Fewlass Llewellyn (Bagstock), Will Corrie (Captain Cuttle), Evelyn Walsh Hall (Mrs. Skewton);

35mm (da un positivo 16mm in triacetato/*from a 16mm triacetate positive*), 5200 ft., 81' (17 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY (William K. Everson Collection / New York University).
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Preservazione effettuata con il sostegno di / *Preservation funded by* The Louis B. Mayer Foundation.

Questo raro tentativo di adattamento in veste moderna di un romanzo di Dickens, sceneggiato da uno scrittore esperto e molto considerato come Eliot Stannard e diretto da uno dei più importanti registi inglesi dell'epoca, suscitò molte controversie e subì gli attacchi feroci (in primis sulle pagine di *The Dickensian*) dei puristi che pretendevano set e costumi vittoriani "autentici". Rispondendo alle polemiche, Stannard argomentò che, al contrario di *A Tale of Two Cities* e di *Oliver Twist*, il significato reale di *Dombey and Son* era interiore più che esteriore e che quindi era altrettanto valido per l'epoca presente come per l'Inghilterra vittoriana. L'eliminazione della cornice vittoriana e di tutto ciò che le era comunemente associato (in particolare "le esasperazioni caricaturali per le quali gli illustratori di Dickens erano così … famigerati") gli permise di far emergere in modo più chiaro ed efficace la modernità del romanziere. "Se persino *Amleto*", continuava Stannard, "può essere proposto in abiti moderni, perché non Dickens?". La controversia continuò ad animare il dibattito per qualche tempo ma non fu mai completamente risolta, pur se pochissimi adattamenti successivi avrebbero osato alterare l'ambientazione "originale" dei romanzi, tra cui l'interessante, ma non particolarmente fortunata, eccezione del primo *Dombey* sonoro, intitolato *Rich Man's Folly* (1931), diretto da John Cromwell, e, in tempi più recenti, l'assolutamente dimenticabile *Great Expectations* diretto da Alfonso Cuarón nel 1998; mentre l'unico davvero riuscito rimane *Tempos difíceis* (1988), il raffinato film portoghese di João Botelho tratto da *Hard Times.*
Quando uscì negli Stati Uniti con ben due anni di ritardo, il film di Elvey fu recensito con toni sprezzanti (sotto il titolo di *Dombey and Sons*) da *Variety* (11 luglio 1919) e non per via della modernizzazione, ma per presunte deficienze tecniche rispetto agli standard produttivi americani ritenuti superiori: "Gli inglesi non hanno alcuna attitudine per il cinema", né, a quanto pareva, abbastanza sole per una buona fotografia, come sostenne senza mezzi termini il patriottico recensore. In realtà, le caratteristiche del film sono perfettamente in linea con gli standard degli adattamenti dickensiani dell'epoca. La trama, come di consueto, è sapientemente concentrata sulle relazioni personali, mentre i temi sociali e industriali (quali l'impatto delle ferrovie e l'incontrollato sviluppo urbano che devasta le zone rurali) sono ignorati. I personaggi più eccentrici e grotteschi, tra cui il Maggiore Bagstock o Mrs. Skewton, fanno solo delle brevi apparizioni con caratterizzazioni più o meno realistiche, mentre le motivazioni dei vari personaggi, com'era parimenti d'uso, tendono ad essere spiegate dalle didascalie (Carker, alla sua prima apparizione, ad esempio, è descritto come "scaltro e intrigante"; in seguito ci viene detto che "Dombey medita di spezzare la volontà della moglie [Edith]). Una soluzione più originale emerge invece nell'occasionale visualizzazione delle didascalie: le descrizioni di Carker sono in genere accompagnate dall'immagine di una volpe; i riferimenti al matrimonio di Dombey e Edith sono corredati dal disegno di un paio di manette; l'imminente dipartita del giovane Paul è contraddistinta da un'immagine della Spietata Mietitrice e poi da quella di un angelo. Il "villain" Carker nel romanzo muore sfracellato sotto un treno, mentre qui è Dombey a spararsi (o a minacciare di farlo) dopo averlo sorpreso in una stanza d'albergo in compagnia di Edith, anche se in realtà non è ben chiaro se ad uccidere Carker sia un proiettile o il suo volo dalla finestra. Ma dato che in seguito Dombey non viene accusato di alcun crimine, il pubblico è portato a favorire la seconda ipotesi.
Con la quasi totale rimozione di ogni specifico riferimento al XIX secolo, diventa più facile accettare la tesi di Eliot Stannard che il tema del romanzo da lui adattato sia eterno: l'amore negato o malriposto, l'avidità, il materialismo, il perseguimento ossessivo di obiettivi fuorvianti, le virtù dell'altruismo e della bontà. E tuttavia, come del resto rilevava un altro contributo al dibattito sollevato da *The Dickensian*, c'è poca coerenza nell'aspetto modernizzato dei personaggi e, in questo nuovo contesto, le persone che abitano nel negozio del fabbricante di strumenti nautici, il "Guardiamarina di legno", appaiono particolarmente fuori luogo. Nel complesso, il film rimane nondimeno un pregevole, pur se occasionalmente mal applicato, esperimento, e il disprezzo con cui fu accolto a suo tempo appare del tutto ingiustificato. – Graham Petrie

This rare attempt at a "modern dress" presentation of a Dickens novel, with a script by the experienced and highly regarded Eliot Stannard, and directed by one of the top British directors of the time, was highly controversial and was fiercely attacked (especially in the pages of The Dickensian*) by purists who demanded an "authentic" Victorian setting and costuming. In response, Stannard argued that, unlike* A Tale of Two Cities *or* Oliver Twist*, the true meaning of* Dombey and Son *was internal rather than external and applied as much to the present day as to Victorian England. Getting rid of the Victorian framework and the associations attached to it (especially those created by the "over-caricaturing for which Dickens's illustrators were so ... notorious") allowed the novelist's modernity to emerge more clearly and effectively. If* Hamlet*, he went on, could be presented in modern dress, why not Dickens?*
The argument rumbled on for some time and was never fully resolved, although very few later adaptations have dared to tamper with the "original" setting of the books, with the interesting, but not particularly successful, exception of an early sound Dombey*, renamed* Rich Man's Folly *(1931), directed by John Cromwell, and the best-forgotten 1998* Great Expectations*, directed by Alfonso Cuarón; the only real success being the fine 1988 Portuguese film of* Hard Times *(*Tempos Difíceis*), directed by João Botelho.*

The film was scornfully reviewed (under the title Dombey and Sons*) by* Variety *(11 July 1919) on its belated release in the United States two years later, where the attack was directed, not at the modernization, but at the film's alleged technical deficiencies by comparison with the supposedly superior American product: "the English haven't motion picture skill", or, apparently, enough sunlight for good photography, as the reviewer bluntly and patriotically put it. Yet it is perfectly efficient by the standards of adaptations of Dickens at the time. The plot is intelligently condensed, as usual, around the personal relationships, while social and industrial themes (such as the impact of the railways and the urban sprawl that is encroaching on the countryside) are ignored. The more eccentric and grotesque characters, such as Major Bagstock or Mrs. Skewton make brief appearances in more or less realistic guise, and character motivation (as usual, once again) tends to be explained in the titles (Carker, on his first appearance, for example, is described as "crafty and scheming"; later we are told that "Dombey plans to break his wife's [Edith's] spirit"). A more original treatment of this is sometimes provided through visualization of the titles: descriptions of Carker are usually accompanied by an image of a fox; references to the Dombey/Edith marriage are illustrated by a picture of handcuffs; young Paul's impending death is signalled first by an image of the Grim Reaper and then one of an angel. The villain Carker's dismemberment by a train in the novel is replaced by Dombey shooting him (or at least threatening to do so) on finding him in a hotel room with Edith, and it is unclear whether it is a bullet or Carker's subsequent fall through the window that kills him. As Dombey seems never to be charged with any crime, however, the audience is presumably expected to assume the latter.*

With the removal of most of the specifically 19th-century background and allusions, it becomes easier to accept Eliot Stannard's argument that the theme of the novel he has adapted is timeless: the denial or misdirection of love, greed, materialism, the obsessive pursuit of misguided goals, the virtues of altruism and kindness. Yet, as another contributor to the Dickensian *debate pointed out, there is little consistency in the modernized appearances of the characters, and the inhabitants of the instrument-maker's store, the "Wooden Midshipman", seem particularly out of place in this new setting. All in all, however, it is a worthwhile, if occasionally misguided, experiment, and not at all deserving of the opprobrium with which it was originally received. – Graham Petrie*

Prog. 4: *A Christmas Carol* – 4 Scrooges

Ogni versione di *A Christmas Carol*, quale che ne sia il medium, necessita di effetti speciali per le visite degli spettri trasparenti e di un impianto narrativo non lineare per i "flashback" sulla vita passata di Scrooge e i "flash-forwards" sul futuro che lo aspetta qualora non si ravveda dalla sua misantropia nel presente. La popolarità di questo racconto morale non è testimoniata solo dalle fortune editoriali del libro ma anche dalle 24 produzioni teatrali realizzate nell'Ottocento, che culminarono nell'adattamento di particolare successo curato da J.C. Buckstone e andato in scena nell'ottobre 1901 con l'allora giovane Seymour Hicks nel ruolo principale. La storia e i personaggi erano già stati resi popolari dalle lanterne magiche, dove le *dissolving views* erano usate in serie sia disegnate che fotografate. Non c'è da stupirsi quindi se il primo dei brevi "Racconti di Natale" di Dickens abbia fornito lo spunto per ben nove film nell'era del muto continuando a ispirare nei decenni a venire una serie ininterrotta di adattamenti per il teatro, il cinema e la televisione. – Michael Eaton

Every version of A Christmas Carol*, for whatever medium, demands special effects for the transparent spectral visitations and a non-linear narrative form for the "flashback" visions of Scrooge's early life and the "flash-forwards" for the life that might be unless he changes his misanthropic ways in the present. The popularity of this moral tale is shown not merely by the sales of the book but by the 24 theatrical productions in the 19th century, culminating in a particularly successful adaptation by J.C. Buckstone which premiered in October 1901 with a then-youthful Seymour Hicks in the title role. The story and characters were also well-known through the magic lantern, where dissolving views were used in both drawn and photographed sets. So it is hardly surprising that the first of Dickens's short "Christmas Books" became the basis for no less than nine films during the silent era, and has continued to be adapted for stage, film, and television in every subsequent decade. – Michael Eaton*

SCROOGE; OR, MARLEY'S GHOST (R.W. Paul, GB 1901)
Regia/dir: Walter R. Booth; *cast:* ?; *data uscita/rel:* 11.1901; *orig. l:* 620 ft.; 35mm, 324 ft., 5'24" (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
La società di R.W. Paul, con sede a Muswell Hill, a nord di Londra, realizzò tre film tratti da Dickens: questo fu sicuramente il più spettacolare. Dato che il film era stato distribuito nel novembre 1901, non di rado si è ritenuto che fosse un adattamento dello *Scrooge* di Seymour Hicks – anche perché la pubblicità apparsa su *The Era* annunciava "Così come recitato a Sandringham davanti al Re e alla Regina", e anche perché, come la commedia, questa produzione fa a meno dei tre Spiriti del Natale, delegando al solo fantasma di Marley lo svelamento delle visioni.
Malgrado il tentativo di Paul di speculare sul successo di Buckstone, questo *Scrooge* presenta alcune sorprendenti differenze che ne fanno, pur nella sua forma incompleta, un adattamento originale e squisitamente cinematografico, la cui regia fu affidata a Walter Booth, un ex mago da palcoscenico che aveva lavorato all'Egyptian Hall con Maskeleyne e Devant. La presente copia, l'unica di cui si conosca l'esistenza, manca di buona parte della prima scena ambientata nell'ufficio di Scrooge, in cui l'avaro manifesta il suo odio per la beneficenza natalizia. L'elemento soprannaturale emerge graficamente nella scena seguente, quando il batacchio del portone di Scrooge si

trasforma nel volto del suo defunto socio, Marley – un momento iconico usato nei vetri per lanterna magica ma del tutto assente nella pièce teatrale. Le due scene finali – che mostrano la possibile morte di Tiny Tim e la redenzione natalizia di Scrooge, sono anch'esse andate perdute. Le parti sopravvissute, nondimeno, dimostrano ampiamente che si tratta di una pellicola di notevole innovazione tecnica. La durata stessa del film era inusuale per il 1901, e le suggestive didascalie animate anticipavano il loro uso generalizzato. Tuttavia, se consideriamo la raffinatezza tecnica delle sovrimpressioni, appare alquanto singolare la scarsa attenzione riservata alla descrizione del fantasma – che è un uomo con un lenzuolo bianco. Alcune foto di scena della produzione teatrale di Buckstone mostrano il fantasma di Marley avvolto negli spaventevoli abiti della tomba.

A Christmas Carol prodotto nel 1908 dalla Essanay e *Il sogno del vecchio usuraio* (*Old Scrooge*) della romana Cines del 1910 sono entrambi andati perduti, pur se ne rimangono descrizioni nella stampa di categoria. – MICHAEL EATON

R.W. Paul's company, based in Muswell Hill, north London, made three Dickensian films, of which this was surely the most spectacular. As it was released in November 1901 it has sometimes been considered to be an adaptation of the Seymour Hicks Scrooge *– not least because the advertisement in* The Era *for this production proclaimed, "As played before the King and Queen, by Royal Command, at Sandringham", and, like the play, this version dispenses with the three Christmas spirits, as Marley's Ghost alone reveals the visions.*

Despite Paul's attempt to cash in on Buckstone's success there are striking differences, proving this, even in a truncated form, to be an original and wholly cinematic adaptation, directed by former stage magician Walter Booth, who had worked at the Egyptian Hall with Maskeleyne and Devant. Most of the first scene set in the miser's office and establishing his loathing of festive charity is missing from this, the only known extant print. The supernatural mood is graphically established in the next scene when Scrooge's door-knocker transforms into the face of his dead partner, Marley – an iconic moment used in lantern sets but entirely missing from the play. The two final scenes – showing the possible death of Tiny Tim and Scrooge's Christmas atonement – are also lost. What remains, however, amply demonstrates this to be a technically innovative production.

The length alone was unusual for 1901, and the effective animated intertitles pre-date their general use. Given the technical sophistication of the superimpositions, however, it is surprising that so little consideration seems to have been given to the depiction of the ghost – it's a man in a white sheet. Photographs of the Buckstone production show Marley's spirit to be frighteningly wrapped in grave clothes.

The version of the Carol *made by Essanay in 1908 and the 1910* Il sogno del vecchio usuraio *(*Old Scrooge*) by Cines in Rome are both missing, though there are descriptions of them in the trade press.*

MICHAEL EATON

A CHRISTMAS CAROL (Edison, US 1910)

Regia/dir: J. Searle Dawley; *cast:* Marc McDermott (Ebenezer Scrooge), Charles Ogle (Bob Cratchit), William Bechtel, Carey Lee, Viola Dana, Shirley Mason; *data uscita/rel:* 12.1910; 35mm, 904 ft., 15' (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Questa produzione Edison vede protagonista l'attore australiano Marc McDermott (1881-1929), che aveva lavorato con Mrs. Patrick Campbell sui palcoscenici londinesi, dove era stato scritturato da Charles Frohman, che gli fece interpretare Sherlock Holmes e in seguito lo portò a Broadway. McDermott conferisce una genuina *gravitas* al personaggio, e il film riesce ad includere un discreto numero di episodi molto amati, ivi incluso il ballo organizzato da Fezziwig. L'effetto del batacchio del portone che si trasforma nel volto spettrale, per quanto ormai familiare, riesce a colpire con rinnovata efficacia, mentre la descrizione del fantasma di Marley con il suo codino e le catene è chiaramente ripresa dall'illustrazione originale di John Leech – la trasparenza della sovrimpressione è impreziosita dallo scetticismo di Scrooge che allunga una mano cercando di toccare il suo sgradito visitatore. I tre fantasmi natalizi sono qui fusi in un solo spirito del Natale, iconograficamente affine allo Spirito del Natale Presente descritto da Dickens.

Contrariamente alle altre versioni mute, qui non è trascurata la dimensione sociale della vicenda, ivi incluse la fame infantile, l'ignoranza e la miseria, pur se di nuovo fuse in un'unica figura. La scena del risveglio, per quanto breve, è nondimeno commovente grazie all'interpretazione di McDermott, con la freddezza di Scrooge che si scioglie mentre accenna un passo di giga e lancia monete dalla finestra ai bambini che cantano gli inni di Natale. Questa fu anche una delle prime volte in cui si faceva menzione del cinematografo in *The Dickensian*, la rivista della Dickens Fellowship: "Magnificamente adattato e riprodotto, godrà senza meno dei favori del pubblico ovunque sarà presentato." – MICHAEL EATON

This Edison version featured the Australian-born actor Marc McDermott (1881-1929), who had worked with Mrs. Patrick Campbell on the London stage and was hired by Charles Frohman, who cast him as Sherlock Holmes and later brought him to Broadway. He brings true gravitas *to the role, and the film manages to pack in many well-loved incidents including Fezziwig's Ball. The door-knocker turning into the spectral face is once again effective despite its familiarity, and the depiction of Marley's Ghost with his pigtail and fetters is clearly derived from John Leech's original illustration – the transparency of the superimposition is enhanced by a sceptical Scrooge reaching out a hand to try and touch his unwelcome visitor. The three Christmas Ghosts are here fused into one Spirit of Christmas, iconographically similar to Dickens's Ghost of Christmas Present.*

Unusually for early versions the social dimension of the story is not ignored, as there is an inclusion of the starving children, Want and Ignorance, though here again they are composited into only one figure. The awakening scene, though short, is nevertheless moving as played

by McDermott, with Scrooge's frostiness melting as he does a little jig and tosses coins out of the window to carol-singing children. This was one of the first times the cinematograph was mentioned in The Dickensian*, the journal of the Dickens Fellowship: "It is wonderfully arranged and reproduced and will no doubt be a great favourite wherever it is shown." – MICHAEL EATON*

SCROOGE (Zenith, GB 1913)
Regia/dir: Leedham Bantock; *cast:* Seymour Hicks (Ebenezer Scrooge), Ellaline Terriss (Belle), William Lugg, Leedham Bantock, J.C. Buckstone, Dorothy Buckstone, Leonard Calvert, Osborne Adair, Adela Measor; *orig. l:* 2500 ft.; 35mm, 2236 ft., 33' (18 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Il film è interamente basato sulla commedia di J.C. Buckstone (l'autore in persona vi fa un'apparizione nelle vesti di un funzionario della beneficienza pubblica, Middlemark, un personaggio inventato) e purtroppo il suo pesante retaggio teatrale ne fa un indigesto *pudding* natalizio. All'epoca Seymour Hicks aveva già interpretato sulle scene il ruolo oltre 2.000 volte, e tuttavia il suo Scrooge risulta assai poco convincente, apparendo più come un trasandato vagabondo che come un ricco avaro, privo della boriosa pomposità che sapeva infondere al personaggio McDermott. Anche gli effetti speciali sono piuttosto statici e grossolani, lontanissimi dai virtuosismi della versione di Paul di 12 anni prima – e di nuovo troviamo un solo fantasma del Natale.
L'aspetto sicuramente più interessante e curioso di questa versione abbastanza pedestre rimane il Prologo. Che ci mostra Dickens "nel suo studio di Gad's Hill", cui segue una scena con due tizi d'epoca edoardiana a passeggio nel… suo luogo di nascita a Portsmouth. Poi torniamo di nuovo nella biblioteca: "L'Inimitabile" gira in tondo in cerca d'ispirazione, si batte il palmo sulla fronte e, afferrata la sua penna d'oca, si siede per vergare le famose parole "A Christmas Carol". Solo un pedante potrebbe obiettare che Dickens in realtà comprò la casa di Gad's Hill Place soltanto 13 anni dopo la scrittura del racconto. Hicks (1871-1949) riprese il ruolo cui era legata la sua fama nella prima versione sonora del 1935, quando era già stato nominato cavaliere e aveva compiuto 64 anni – ma non per questo il suo Scrooge risultò più convincente. – MICHAEL EATON
This film is definitely based on the J.C. Buckstone play (the author himself even puts in an appearance as the invented character, Middlemark the Charity Commissioner) and it shows, for this is a stodgy theatrical pudding. By now Seymour Hicks had played the character over 2,000 times on the stage, but he makes a most unprepossessing Scrooge, looking more like a scruffy tramp than a wealthy miser, with none of the pompous self-importance McDermott brought to the role. The special effects are equally clumsy and static, with none of the bravura of the Paul version 12 years earlier – once again there is only one Christmas ghost.
By far the most interesting and bizarre aspect of this pedestrian production is the Prologue. Dickens is shown "in his study at Gad's Hill", followed by a shot of two Edwardian chaps walking into... his birthplace in Portsmouth. Back in the library "The Inimitable" stumbles around seeking inspiration, before striking his forehead, taking up his quill, and sitting down to scribble the famous words: "A Christmas Carol". Only a pedant would object that Dickens didn't buy Gad's Hill Place until 13 years after writing this book. Hicks (1871-1949) reprised the role for which he was so famous in the first sound version of 1935, by which time he had been knighted, was 64 years old – and still no more convincing. – MICHAEL EATON

A CHRISTMAS CAROL (London Film Co., GB 1914)
Regia/dir., scen: Harold Shaw; *cast:* Charles Rock (Ebenezer Scrooge), Edna Flugrath (Belle), George Bellamy (Bob Cratchit), Mary Brough (Mrs. Cratchit), Franklyn Bellamy (Fred), Edward O'Neill (Jacob Marley), Arthur Cullin (Natale Passato/*Christmas Past*), Wyndham Guise (Natale Presente/*Christmas Present)*, Assheton Tonge (Natale Futuro/*Christmas Yet to Come*); *orig. l:* 1340 ft.; 35mm, 1348 ft., 20' (18 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
The Bioscope recensì questo *Carol* come "di gran lunga il migliore fra tutti quelli presentati finora", un giudizio da cui sarebbe arduo dissentire. L'attore teatrale Charles Rock (1866-1919) interpreta uno Scrooge estremamente misurato, che esercita una sinistra influenza su chiunque gli capiti a tiro, nel suo ufficio, nella trattoria o per la strada. Sorprendentemente, per la prima volta *tutti* i fantasmi fanno la loro apparizione, e con un vestiario adeguato. Contrariamente alle versioni precedenti, qui sono Scrooge e i fantasmi ad apparire in sovrimpressione sulle visioni del passato, presente e futuro, e non viceversa, conferendo così maggiore realismo al passato e al possibile futuro di Scrooge. Dopo ciascuna visita Scrooge torna a coricarsi prima che la sua anima sia guidata di nuovo verso l'esterno, creando l'impressione che si tratti solo di un sogno generato dal suo senso di colpa. Anche qui, tuttavia, la vibrante critica sociale dell'originale è appena accennata.
Una successiva versione fu realizzata negli Stati Uniti nel 1916 dalla Bluebird Photoplays Inc., con il titolo *The Right to Be Happy.* Diretto e interpretato da Rupert Julian, con i suoi 5 rulli di durata, fu in assoluto il *Carol* più lungo realizzato nell'era del muto, ma purtroppo è andato perduto, anche se ne rimane una foto di scena che ci mostra un decisamente palpabile fantasma di Marley trattenuto a malapena dalle catene. – MICHAEL EATON
The Bioscope *reviewed this* Carol *as "far and away the best that has yet been presented", and it is hard to disagree. The stage actor Charles Rock (1866-1919) makes a far more restrained Scrooge, casting a baleful influence over everyone with whom he comes into contact, in his office, the eating house, and the street. Amazingly, for the first time all the spirits are depicted, and in convincing garb. Unlike previous versions, this time it is Scrooge and the Ghosts who are superimposed upon the visions of past, present, and future, rather than the other way round, which gives a greater reality to Scrooge's*

past and his possible future. After each visitation Scrooge is returned to his bed before his soul once more is led out, creating the impression that this is all a guilty dream. But again, the coruscating social criticism of the original is barely hinted at.
The next interpretation came from the United States in 1916 by Bluebird Photoplays Inc., under the title The Right to Be Happy*. Directed by and starring Rupert Julian, at 5 reels this was by far the longest* Carol *made in the silent era, but it is missing, though a still shows a remarkably palpable Marley's Ghost with barely constraining chains. – MICHAEL EATON*

Prog. 5: *David Copperfield*

LEAVES FROM THE BOOKS OF CHARLES DICKENS (Feuilles des livres de Charles Dickens pour son centenaire) (Britannia, GB 1912)
Regia/dir: Frank Powell; *scen:* Thomas Bentley; *cast:* Thomas Bentley; *orig. l:* 740 ft.; Blu-ray, 13' (trascritto a/*transferred at* 18 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Paris.
Didascalie in francese / *French intertitles.*
I primi ammiratori di Dickens furono inguaribilmente affascinati da Topografia e Personificazione. Prima di diventare un cineasta, Bentely era stato un "attore caratterista dickensiano". Non stupisce pertanto che questo cortometraggio ("Pagine dai libri di Charles Dickens"), realizzato in occasione del centenario del 1912, abbia dato origine a uno dei primi articoli sul cinematografo mai apparsi nel mensile pubblicato da The Dickens Fellowship: "Mr. Thomas Bentley interpreta personaggi di vari romanzi in episodi ambientati nei veri luoghi descritti nei rispettivi libri … (Egli) propone con intelligenza e fedeltà ciascun personaggio, rendendo meravigliosamente realistica l'intera serie" (*The Dickensian*, vol. VIII, n. 8, febbraio 1912).

MICHAEL EATON

*Early aficionados had an abiding fascination with Topography and Impersonation. Bentley was a "Dickensian Character Actor" before becoming a film-maker. So it is hardly surprising that this short, made in the centennial year of 1912, gave rise to one of the first articles about the cinematograph to appear in the monthly magazine produced by The Dickens Fellowship: "Mr. Thomas Bentley appears in certain characters from the novels in incidents enacted in the real background of their setting in the respective books… (He) cleverly and faithfully presents each character, making the whole of the series wonderfully life-like." (*The Dickensian*, Volume VIII, no. 8, February 1912) – MICHAEL EATON*

DAVID COPPERFIELD (Hepworth, GB 1913)
Regia/dir., scen: Thomas Bentley; *cast:* Eric Desmond [Reggie Sheffield] (David Copperfield bambino/*as a boy*), Len Bethel (David Copperfield adolescente/*as a youth*), Kenneth Ware (David Copperfield adulto/*as a young man*), Alma Taylor (Dora Spenlow), H. Collins (Wilkins Micawber), Jack Hulcup (Uriah Heep), Jamie Darling (Daniel Peggotty), Edna May (Little Emily bambina/*as a child*), Amy Verity (Little Emily adulta/*as a young woman*), Cecil Mainwaring (Steerforth), Ella Fineberg (Agnes Wickfield), Miss Harcourt (Betsy Trotwood), Johnny Butt (Mr. Murdstone), Miss West (Mrs. Micawber), Shiel Porter (Mr. Wickfield), Tom Arnold (Ham), Harry Royston (Mr. Creakle), Marie de Solla (Mrs. Gummidge); *orig. l:* 7500 ft.; 35mm, 5987 ft., 67' (18 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Questo film gode di un culto particolare perché secondo alcuni potrebbe essere il primo lungometraggio inglese. Di sicuro fu il film di fonte dickensiana più lungo tra quelli realizzati fino ad allora. Nel volume sugli anni 1906-1914 della sua *History of the British Film*, edito nel 1949, Rachael Low fornisce un'approfondita ed esemplare analisi del film, concludendo che la sua preservazione "è uno dei pochi colpi di fortuna capitati agli storici del primo cinema inglese".
Il pioniere Cecil Hepworth era figlio di un lanternista il cui spettacolo più popolare era *The Footprints of Charles Dickens* (Le orme di Charles Dickens), pertanto non poteva trovare un collaboratore più azzeccato di Bentley. Scriveva nella sua autobiografia del 1951, *Came the Dawn*: "Perciò, quando Thomas Bentley si presentò come un 'grande interprete e studioso dickensiano,' il mio cuore s'accese d'entusiasmo, e quando mi propose di girare un film tratto da Dickens acconsentii subito … *Oliver Twist* fu il primo titolo, aveva una lunghezza di quasi 4000 piedi. Forse non era propriamente un capolavoro ma ebbe molto successo e segnò l'inizio di una serie di Dickens … Poi fu la volta della complicatissima storia di *David Copperfield*. Bentley amava davvero Dickens e indubbiamente riuscì a trarne dell'ottimo e copioso materiale che accrebbe notevolmente la sua e la nostra reputazione. Malgrado fosse un tipo eccentrico, lavorare con lui era veramente piacevole. Tra i molti luoghi in cui si recò per le riprese del film ci fu anche Dover. Al suo ritorno mi disse di aver trovato proprio la casa descritta da Dickens. Ricordo ancora la gioia e l'eccitazione con cui raccontava di essere riuscito a includerla nel film, dato che l'insegna sulla facciata dichiarava trattarsi della 'casa immortalata da Dickens come dimora di Miss Betsy Trotwood'. Credo che non abbia mai capito la ragione dello scarso entusiasmo con cui accolsi la notizia." Neanche Hepworth rinunciò, tuttavia, a esaltare l'autenticità topografica; i titoli di testa del film, infatti, proclamano: "Nei veri luoghi immortalati da Dickens."
Abitualmente poco incline a un uso parco delle didascalie, Hepworth era consapevole che *David Copperfield* – il più autobiografico tra i romanzi di Dickens, il suo "figlio preferito" – era "una storia estremamente lunga e complicata". Il film sarebbe risultato incomprensibile senza un solido supporto informativo scritto, sotto forma di didascalie o di inserti di lettere filmate. Pur trattandosi di quanto la Low chiamava "il vecchio riassunto anticipato", che raccontava agli spettatori ciò che si accingevano a vedere evitando del tutto i dialoghi, qui la maggior parte delle didascalie è insolitamente formulata in prima persona, nel tentativo di evocare l'io narrante al centro del romanzo.
La narrazione procede a un ritmo alquanto sostenuto, necessariamente

compressa, spesso sbrigativa. La caratterizzazione può qua e là difettare di profondità psicologica, ma le *dramatis personae* sono presentate con chiarezza e coerenza – "creature dickensiane vere e non mere caricature come è dato molto spesso il caso" – sancì *The Dickensian*. Hepworth fu tuttavia particolarmente deluso dal ragazzino americano che interpretava David da bambino, Reggie Sheffield (accreditato come "Eric Desmond"), rammentando che "troppo spesso guardava in macchina o verso il produttore quando gli veniva rivolta la parola". Sembrerebbe un giudizio troppo duro per un interprete che il succitato recensore aveva lodato come "uno dei più brillanti bambini-attori che si siano mai visti". Il giovane Sheffield/Desmond ritrae con finezza un bambino che subisce senza capirne il motivo i trattamenti più duri finché non decide di scappare. Il suo David è pienamente credibile sia nelle scene in cui subisce le angherie più crudeli (in casa da Murdstone; a scuola da Creakle; nella fabbrica di bottiglie dai suoi piccoli compagni di lavoro; durante la sua spossante fuga da Londra), sia nei deliziosi momenti comici (il cameriere che fa fuori la gran parte del suo pasto; Micawber che prepara il punch o il signor Dick che fa volare l'aquilone).

Nondimeno, come avviene spesso nelle produzioni di Hepworth, i punti di forza del film risiedono nella ricercatezza compositiva e nella qualità pittorica degli esterni: i sentieri del Suffolk, le scogliere di Dover, la tempesta a Yarmouth, le strade di Canterbury, le case di Highgate. *The Dickensian* concludeva definendolo "il più bel film dickensiano visto finora … Per la sua fedeltà narrativa, l'accurata messa in scena e la recitazione realistica … nessun appassionato di Dickens dovrebbe perdere l'opportunità di vederlo".

Nel periodo del muto, Bentley girò almeno altri sei film dickensiani, tutti andati perduti. Il più ambizioso di questi fu sicuramente *Barnaby Rudge* del 1915. Il primo romanzo storico di Dickens si svolge ai tempi dei disordini antipapisti dei tardi anni '80 del 1700 – un'opera negletta che non è più stata adattata per il cinema. L'opulenta versione Hepworth/Bentley fu la più dispendiosa produzione britannica fino ad allora realizzata. Ne rimane solo il pressbook, dal quale si evince che l'autenticità topografica era nuovamente garantita dalle scene girate nelle località dell'Essex descritte nell'originale, ma anche che un imponente set della Londra di fine '700 (dallo sbalorditivo costo di 2000 sterline) era stato costruito a Walton-on-Thames, dove le scene della rivolta avevano coinvolto una massa di circa 1400 comparse. Sarebbe davvero meraviglioso se questo epico film perduto potesse un giorno o l'altro tornare alla luce. – MICHAEL EATON

This film has a hallowed status as it is sometimes considered, arguably, the first British feature. It was certainly the longest production thus far from a Dickensian source. In the 1906-1914 volume of her History of the British Film*, first published in 1949, Rachael Low provided an extensive standard-setting analysis, which concluded that its preservation "is one of the few pieces of good fortune enjoyed by the historian of the early British film".*

The film pioneer Cecil Hepworth was the son of a lantern lecturer whose most popular show was The Footprints of Charles Dickens*, so his collaboration with Bentley was a perfect match. In his 1951 autobiography* Came the Dawn*, Hepworth wrote: "So when Thomas Bentley presented himself to me as a 'great Dickens character impersonator and scholar,' my heart naturally warmed to him and I was readily receptive when he offered to make a Dickens film for me …* Oliver Twist *was the first and its length was nearly four thousand feet. It may not have been outstandingly good but it was very successful and it marked the beginning of a Dickens series … The next one on our list was the dreadfully difficult story of* David Copperfield*. Bentley certainly loved his Dickens and there is no gainsaying the fact that he turned out a great deal of very good work which rebounded considerably to his credit and also to ours. He was a rum chap but I found him very pleasant to work with. He went to Dover among many other places in the making of this film. When he came back he told me that he had found the very house that Dickens had described. I remember the joyful glee with which he recounted how he had managed to secure* in the picture*, the fascia board upon it saying that it was 'the House immortalised by Dickens as the Home of Miss Betsy Trotwood'. I do not think he ever understood why I received this news with so little enthusiasm." Nevertheless, Hepworth didn't balk from trumpeting topographical authenticity; the opening credit declares: "On the Actual Scenes Immortalised by Charles Dickens".*

Never known to stint on the use of titles, Hepworth realized that this book – the most autobiographical of Dickens's works, his "favourite child" – is "such a complicated and diffuse story". The film would be hard to follow without substantial recourse to important information being given in writing, whether in the form of intertitles or filmed letters. Though these are usually what Low called "the old advance summary", telling the spectators what they are about to see and altogether eschewing dialogue, most of the intertitles are unusually in the first-person, which does go some way to evoke the central consciousness of the book.

The narrative progresses at quite a lick, necessarily compressed, frequently perfunctory. Certainly the characterization may be devoid of psychological depth, though the dramatis personae *are clearly and consistently presented: "Dickens's creations to the life and not mere exaggerations as is so often the case" was the opinion of* The Dickensian*. Hepworth, though, was particularly disappointed with the American youngster playing David as a child, Reggie Sheffield (credited as "Eric Desmond"), remembering that he "too often looked at the camera or the producer when he was spoken to". This seems a particularly harsh assessment of a performer the above reviewer praised as "one of the cleverest child actors we have seen". Young Sheffield/Desmond gives a fine portrayal of a boy uncomprehendingly enduring the harshest of treatments until he makes the decision to run away. He seems equally capable in scenes in which David is cruelly abused (at home by Murdstone, at school by Creakle, at the bottle factory by his fellow child-labourers, or on his exhausting escape from*

London), as well as in delightful comic moments (the waiter eating and drinking more of his meal than he does, Micawber mixing punch, or Mister Dick kite-flying).
However, as is so often the case with a Hepworth production, it is the beauty of the pictorial compositions and the picturesque quality of the exteriors – the lanes of Suffolk, the cliffs at Dover, the storm at Yarmouth, the streets of Canterbury, the houses of Highgate – which remain the greatest achievement of this production. The Dickensian *concluded that it was "the finest Dickens Picture Play we have yet seen … With the narrative so well maintained, the scenery accurate, and the acting so life-like … no Dickens lover should miss the opportunity of seeing it."*
Bentley went on to make no less than six other Dickens films in the silent era, all of them now missing. The most ambitious must surely have been Barnaby Rudge *in 1915. Dickens's first historical novel takes place against the background of the anti-Catholic "No Popery" riots of the late 1780s, and this neglected work has never been the subject of any other feature adaptation. The lavish Hepworth/Bentley version was the most expensive British production yet undertaken. Only the pressbook now remains, but this is sufficient to show that, once again, topographical veracity was ensured by scenes filmed in the Essex landscape of the original, but also that a massive set of late-18th-century London was built in Walton-on-Thames at the amazing cost of £2,000, with the riot scenes involving a mob of no less than 1400 extras. It would be wonderful if this lost epic were one day rediscovered. – MICHAEL EATON*

Wonderful London (serie/*series*)
DICKENS' LONDON (Graham-Wilcox Productions, GB 1924)
Regia/dir: Frank Miller, H.B. Parkinson; *orig. l:* 780 ft.; 35mm, 807 ft., 10' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Qualora vi fossero dei dubbi sulla persistente centralità dickensiana nella tradizione iconografica di Londra, basterebbe a fugarli questo delizioso cortometraggio. Prodotto da Graham Cutts (che stava per fare i film con "the Rat", co-sceneggiati da Constance Collier, che fu la Nancy del Fagin di Beerbohm Tree e Lady Dedlock in *Bleak House* di Elvey) e da Herbert Wilcox (regista, l'anno seguente, dell'ultimo Dickens muto, *The Only Way*), è questo il solo esempio di una serie che descrive i vari aspetti di Londra a prendere spunto dalla vita e dalle opere di una figura letteraria.
54 anni dopo la morte dello scrittore, la topografia dickensiana stava già diventando un retaggio del passato, e oggi, la nostalgia psico-geografica evocata da questo film è accentuata dalle tante sparizioni successive. Luoghi reali associati all'Uomo diventano intercambiabili con i luoghi fittizi delle Opere. Le copertine dei suoi libri diventano porose e le sue creature si siedono l'una accanto all'altra su un omnibus a motore. E dove potevano recarsi, nel 1924, questi personaggi destinati a vivere per sempre pur senza aver mai vissuto? All'Esposizione dell'Impero Britannico di Wembley. – MICHAEL EATON

Should there be any doubts about the continuing centrality of Dickens to the iconographical heritage of London, this delightful short must dispel them. Produced by Graham Cutts (going on to make the "Rat" films co-written by Constance Collier, who was Nancy to Beerbohm Tree's Fagin and Lady Dedlock in Elvey's Bleak House*) and Herbert Wilcox (directing, in the following year, the final Dickens silent* The Only Way*), this was the sole instance from a series depicting aspects of the capital to be organized around the life and works of a literary figure. Fifty-four years after the writer's death the topography of Dickens was already becoming a thing of the past, and today the psycho-geographical nostalgia of this film is enhanced by so many subsequent disappearances. Real places associated with the Man become interchangeable with the fictional locations of the Works. The covers of his books become porous and his creations rub shoulders together on a motor omnibus. And where, in 1924, would these ever-living characters who never lived be going? To the British Empire Exhibition at Wembley. – MICHAEL EATON*

Prog. 6: *Bleak House*

GRANDFATHER SMALLWEED THE MISER (British Sound Film Productions, GB 1928)
Regia/dir: Hugh Croise; *cast:* Bransby Williams; DigiBeta, 3'50" (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Versione originale in inglese / *English dialogue.*
L'inclusione di quest'originale cortometraggio, il primo "talkie" tratto da Dickens, è giustificata dal suo protagonista, "l'Irving del music-hall" Bransby Williams (1870-1961), che fu il maggior interprete di personaggi dickensiani della prima metà del XX secolo: attraverso i suoi monologhi, con un repertorio che comprendeva Mr. Micawber, Uriah Heep, Tony Weller, Bill Sikes, Fagin, Sydney Carton e, naturalmente, Scrooge, egli portò lo scrittore alle masse. Risale al 1903 la sua prima registrazione sonora di *A Christmas Carol* per il fonografo Edison; nel 1913 incise un'altra serie di recital imperniati sul vecchio avaro, un personaggio che avrebbe continuato a portare sulle scene fino all'età di 80 anni: la sua ultima interpretazione fu per una trasmissione televisiva della BBC del 1950. Williams apparve anche in numerosi adattamenti teatrali di opere dello scrittore e divenne vicepresidente di The Dickens Fellowship. Purtroppo del suo Scrooge filmato dalla British Sound Film, che aveva la licenza per l'utilizzo della tecnologia De Forest Phonofilm, nulla è sopravvissuto. Rimane però questa produzione complementare, in cui Williams impersona Smallweed, il grottesco, avaro *rentier* di *Casa desolata.* La posizione della macchina da presa rimane la medesima mentre cambiano le tre inquadrature con l'avaro che rimbrotta l'invisibile moglie – "la vecchia immagine" – e istruisce un altrettanto assente nipote su come spremere a fondo i creditori. – MICHAEL EATON
The inclusion of this novelty short, the first Dickensian "talkie", is justified by its performer. "The Irving of the Music Halls", Bransby

Williams (1870-1961) was the predominant interpreter of Dickensian characters throughout the first half of the 20th century. He brought Dickens to the masses through monologues, his extensive repertoire including Mr. Micawber, Uriah Heep, Tony Weller, Bill Sikes, Fagin, Sydney Carton, and, of course, Scrooge. His first Christmas Carol *recording for the Edison phonograph was in 1903, and in 1912 he recorded a further series of recitals of this character, which he would go on playing until he was 80, his final interpretation being for a BBC TV broadcast of 1950. He also appeared in many stage adaptations of the works and became Vice-President of The Dickens Fellowship. Unfortunately, the British Sound Film version of his Scrooge, using the De Forest Phonofilm technology under license, is lost. However, this companion piece remains, and here Williams impersonates Smallweed, the grotesque, avaricious* rentier *from* Bleak House*. The set-up moves between three camera positions on the same plane, as the miser castigates his unseen wife, "the old image", and instructs an equally absent nephew how to squeeze his creditors dry.*

MICHAEL EATON

BLEAK HOUSE (Ideal, GB 1920)

Regia/dir: Maurice Elvey; *scen:* William J. Elliott; *cast:* Constance Collier (Lady Dedlock), Bertha Gellardi (Esther Summerson), E. Vivian Reynolds (Lawyer Tulkinghorne), Norman Page (Guppy), Clifford Heatherley (Inspector Bucket), Ion Swinley (Captain Hawdon), A. Harding Steerman (Sir Leicester Dedlock), Anthony St. John (Jo), Helen Haye (Honoria Barbary), Teddy Arundell (soldato*/trooper* George), Beatrix Templeton (Rachel); *orig. l:* 6400 ft.; 35mm, 6082 ft., 90' (18 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Come suggerito dal titolo, *Bleak House (Casa desolata)* non è propriamente l'opera più allegra o sentimentale di Dickens. Scritto nel biennio 1852-53, questo romanzo sullo "stato dell'Inghilterra" è uno dei suoi lavori più maturi, più critici e più accuratamente costruiti, in cui i lettori venivano posti di fronte a temi sgradevoli: per quanto rigide possano apparire le differenze di classe, tutti gli strati della società, dal palazzo più sontuoso alla più modesta camera d'affitto, sono strettamente connessi, anche solo per contagio, e perfino il più aperto e generoso dei cuori può essere spezzato e stritolato dall'implacabile e insensibile macchina della Legge. La complessità della trama, la serietà del tema trattato, la centralità della questione sociale, la grande varietà dei personaggi e dei luoghi, deponevano tutti a sfavore di una trasposizione cinematografica di *Bleak House*. Ciò non aveva tuttavia impedito che nell'Ottocento il romanzo fosse adattato più volte per il palcoscenico, anche se molti dei drammi teatrali si limitavano alla storia del povero Jo, con Miss Jennie Lee acclamata interprete di questo patetico personaggio. Un film inglese intitolato *Jo the Crossing Sweeper* fu distribuito nel 1918.

Nel 1917 la prima prova dickensiana di Elvey aveva sollevato molte polemiche ed era stato bistrattata dalla critica. La versione di *Dombey and Son* scritta da Eliot Stannard ambientava la vicenda in epoca contemporanea e questo aveva indignato i "custodi della fiamma", che lanciarono strali al vetriolo contro il film, soprattutto dalle pagine del *Dickensian*. Tre anni dopo, quando mise mano a *Bleak House*, il regista giocò un po' più sul sicuro, mantenendo inalterata la collocazione temporale e avvalendosi dell'adattamento di William J. Elliott, che in seguito avrebbe scritto per Elvey i popolari cortometraggi di Sherlock Holmes con Eille Norwood. Ma neanche questa fu una versione del tutto convenzionale. La didascalia iniziale definisce l'approccio: "*Bleak House*, traboccante di personaggi e di eventi, ha fornito materiale per numerosi drammi. Per il nostro film abbiamo scelto la più drammatica delle storie contenute nel libro, quella dell'affannosa ricerca di Lady Dedlock e della scoperta del suo segreto." L'azione ha uno sviluppo cronologico con gli antefatti descritti all'inizio e non proposti come rivelazioni successive.

Il recensore di *The Bioscope* forniva un sintetico riassunto della trama: "La vicenda prende avvio in un periodo che precede di diciotto anni l'inizio del romanzo e narra la fuga d'amore di Honoria Barbary con il capitano Hawdon, l'arresto di questi per debiti, la sua fuga e il suo finto suicidio. Dopo aver appreso che la bambina cui ha dato la luce non è sopravvissuta, Honoria, straziata dal dolore, si lascia convincere dalla sorella ad accettare la proposta di matrimonio di Sir Leicester Dedlock…" Di conseguenza la posizione dello spettatore rispetto al racconto filmico è completamente diversa da quella del lettore del libro. Fin dall'inizio sappiamo infatti che (attenzione, spoiler!) Esther Summerson è la figlia di Lady Dedlock.

Va da sé che la riuscita di un tale approccio dipendeva soprattutto dal personaggio centrale ed è difficile immaginare un'interpretazione più commovente e convincente di quella fornita da Constance Collier (1878-1955). L'attrice si era distinta nella compagnia di Herbert Beerbohm Tree presso l'His Majesty's Theatre a Haymarket, nel cuore di Londra. Qui raggiunse la fama facendo Nancy nell'*Oliver Twist* adattato da J. Comyns Carr in cui Tree impersonava Fagin e che ebbe una lunghissima tenitura. Nessuno dei due artisti ebbe la possibilità di portare questi ruoli sullo schermo, dato che nella versione cinematografica americana del 1912 Nancy fu interpretata da Beatrice Moreland e Fagin da Nat Goodwin. La critica del tempo apprezzò la performance della Collier. Scrisse *The Bioscope:* "Miss Constance Collier interpreta Lady Dedlock con un'altera dignità che tuttavia non cela l'umanità e il pathos del suo amore per Hawdon e per la sua bambina. Eccezionalmente bella, aggraziata ed espressiva, ella ha un aspetto regale". E il *Kinematograph* elogiò "il suo stile recitativo perfetto … e emotivamente misurato".

Non si può certo dire che il film renda giustizia alla magnificenza dell'originale; i puristi che vi cercassero i personaggi da cui traspare la brillante vena satirica di Dickens – Mrs. Jellyby, Chadband, Skimpole o Smallweed – resterebbero molto delusi. È questo un melodramma familiare, senza alcun riferimento all'Alta Corte di Giustizia o alla causa legale Jarndyce contro Jarndyce. Ma entro queste intenzionali limitazioni, il giudizio di *The Bioscope* era corretto: si trattava di "un lavoro davvero notevole". – MICHAEL EATON

As the title might suggest, Bleak House *is far from the jolliest or most sentimental of the collected works. Written during 1852-53, this "state of England" novel is one of Dickens's most mature, critical, and elaborately constructed works, in which he confronted his readers with unwelcome themes: however rigid class distinctions might seem, all society's strata, from the loftiest mansion to lowliest lodging house, are fundamentally connected, if only by contagion, and that the most open of hearts can be broken and ground down by the implacable, unfeeling machinery of the Law. The complexity of the plot, the seriousness of the subject matter, the wide focus of the social scope, and the vast number of characters and locations all militate against* Bleak House *as a fitting property for feature-film exploitation. This never prevented the book being staged throughout the 19th century, though many of the plays were confined to the story of poor Jo, with Miss Jennie Lee as the most celebrated interpreter of this pathetic part. A British film titled* Jo the Crossing Sweeper *was released in 1918.*

Elvey's first stab at Dickens in 1917 had been mired in controversy and received a critical mauling. Eliot Stannard had updated his script of Dombey and Son *to the present day, and this had outraged the Keepers of the Flame, who poured vitriol upon the project, particularly in the pages of* The Dickensian. *So when the director took on* Bleak House *three years later he played it somewhat safer, sticking with the period setting and working with an adaptation by William J. Elliott, who would go on to write Elvey's popular Sherlock Holmes shorts starring Eille Norwood. This was not an entirely conventional version, however. The opening title sets out the approach: "*Bleak House*, crowded with characters and incident, has provided material for a number of dramas. For this picture we have chosen the most dramatic of all the tales embedded in the book – the story of the hunting down of Lady Dedlock, and the discovery of her secret." So this is a chronological account in which back-story events are placed at the head of the tale rather than as later revelations.*

The reviewer of The Bioscope *succinctly summarized the plot: "The story of the film begins at a period eighteen years before the beginning of the novel and shows the elopement of Honoria Barbary with Captain Hawdon, his arrest for debt, his escape and his pretended suicide. Honoria, brokenhearted, is prevailed upon by her sister to accept Sir Leicester Dedlock's offer of marriage, having been informed that the child to which she has given birth has not lived…" The consequence of this decision means that the spectator is placed in a completely different relationship to the filmic narrative from that of the reader of the book. From the outset we know (spoiler alert!) that Esther Summerson is Lady Dedlock's child.*

Obviously, for such an approach to be successful much is riding on the central character, and it is hard to imagine a more moving and convincing performance than that of Constance Collier (1878-1955). She had made her name as part of Herbert Beerbohm Tree's company at His Majesty's Theatre on London's Haymarket, finding fame as Nancy to his Fagin in J. Comyns Carr's long-running adaptation of Oliver Twist. *Neither of them had a chance to reprise these roles for the screen, as in the 1912 U.S. film version Nancy was played by Beatrice Moreland and Fagin by Nat Goodwin. Contemporary notices praised her performance.* The Bioscope *wrote, "Miss Constance Collier plays Lady Dedlock with a haughty dignity which does not conceal the humanity and pathos of her love for Hawdon and her child. Remarkably beautiful, graceful and picturesque, Miss Collier looks queenly…", while the* Kinematograph*'s assessment praised her "consummate… restrained emotional acting".*

No one could claim that this film comes anywhere close to doing justice to the magnificence of the original, and those purists seeking characters which display the satirical brilliance of Dickens, such as Mrs. Jellyby, Chadband, Skimpole, or Smallweed, will be severely disappointed. This is a family melodrama, with no mention of the Court of Chancery or the case of Jarndyce versus Jarndyce. But within these self-appointed limitations the judgement of The Bioscope *was correct: this is "a very notable work". – MICHAEL EATON*

Prog. 7: *Little Dorrit*

LILLE DORRIT (Little Dorrit) [La piccola Dorrit] (Nordisk, DK 1924) *Regia/dir:* A.W. Sandberg; *scen:* Sam Ask; *f./ph:* Einar Olsen, Louis Larsen; *scg./des:* Carlo Jacobsen; *cast:* Karina Bell (Amy Dorrit), Frederik Jensen (William Dorrit), Karin Winther (Fanny Dorrit), Knud Schrøder (Tip Dorrit), Georg Bush (Frederick Dorrit), Gunnar Tolnæs (Arthur Clennam), Ingeborg Pehrson (Mrs. Clennam, sua madre/*his mother*), Mathilde Nielsen (Affery), Carl Hintz (Jeremias & Efraim Flintwich [gemelli/*twin brothers*]), Torben Meyer (Chivery), Kate Fabian (Mrs. Chivery), Erik Skjold Petersen (John Chivery), Karen Caspersen (Maggy), Peter Nielsen (Rigaud), Kai Paaske (Pancks); DCP, c.115' (trascritto a/*transferred at* 20 fps); *fonte/source:* Danish Film Institute, København.

Didascalie in danese / *Danish intertitles.*

B.W. Matz, direttore di *The Dickensian*, fornì una "supervisione editoriale" ai quattro film diretti da A.W. Sandberg per la Nordisk, garantendo che si trattava degli adattamenti più rispettosi dell'epoca del muto. Il libro scelto per l'ultima produzione fu di nuovo una delle opere più lunghe e complesse dell'ultimo Dickens, anche se la Thanhouser aveva già realizzato un *Little Dorrit* (andato perduto) nel 1913, cui erano seguite una versione tedesca (nel 1917) e una inglese (nel 1920).

Al pari delle altre produzioni danesi, *Little Dorrit*, oltre ad avere un magnifico montaggio, un elegante apparato scenografico e un eccellente cast di attori, sa restituire con finezza lo spirito di un'epoca e riesce a estrapolare con grande abilità una trama comprensibile da un romanzo gonfio di fatti e dalla struttura estremamente complessa. Lo script si concentra unicamente sulla casa dei Clennam e sulla famiglia Dorrit. Questa selezione comporta l'eliminazione della famiglia Meagles, di Miss Wade, di Daniel Doyce, di Flora Finching, della famiglia Plornish e

di tutto ciò che riguarda "L'Ufficio delle Circonlocuzioni". Sopravvive invece Mr. Merdle, il finanziere fraudolento, ma solo come elemento catalizzatore della rovina finanziaria di Arthur e (con una diversione dal romanzo) del tracollo nervoso di William Dorrit. Per altri versi, il film segue la prassi già consolidata (da Elvey, ad esempio, nel suo *Bleak House* del 1920) di subordinare o ignorare la critica sociale dei romanzi di Dickens privilegiando gli aspetti più melodrammatici e romantici.

Frederik Jensen (il Micawber del *David Copperfield* Nordisk del 1922) offre un ritratto visivamente adeguato di William Dorrit, ivi compresi molti dei tic e gesticolamenti descritti nel romanzo, pur se la sua caratteristica parlantina è resa in modo abbastanza goffo dai testi delle didascalie. Karina Bell, che interpreta Amy, non è affatto "piccola" di statura, e pertanto configura un modello di seduzione amorosa molto più convenzionale rispetto all'originale (l'amore senza speranza che nutre per lei John Chivery, con annessa visualizzazione della sua pietra tombale, è pesantemente enfatizzato). Nel primo dei due intrecci in cui si divide la trama del film, Arthur Clennam e Pancks riescono a far liberare la famiglia Dorrit dalla prigione di Marshalsea, dove sarà poi imprigionato lo stesso Arthur, a sua volta liberato da Amy; nel secondo vediamo invece Blandois/Rigaud ricattare Mrs. Clennam e morire tragicamente nel crollo della casa dei Clennam. Il film si conclude con le nozze di Arthur e Amy, i cui toni sono ravvivati da qualche tocco di comicità di Maggy e da un'atmosfera di maggiore ottimismo rispetto al romanzo.

La scena più suggestiva del film è probabilmente quella del crollo nervoso del *nouveau riche* William Dorrit nel bel mezzo del suo sfarzoso pranzo con ospiti (provocato dallo shock nell'apprendere la notizia della sua rovina finanziaria e non attraverso il graduale processo di deterioramento descritto nel romanzo) quando immagina di vedersi di nuovo rinchiuso tra i debitori insolventi di Marshalsea. Il suo discorso di benvenuto agli ospiti è descritto attraverso una serie di dissolvenze che vedono gli eleganti abiti da sera sfoggiati da William e dai suoi invitati trasformarsi in rapida sequenza negli scialbi e informi panni da carcerato delle precedenti scene di prigionia.

Pur essendo stato distribuito in Inghilterra e negli Usa, il film non raccolse né lodi né infamia, ma solo scarsa attenzione, e questo probabilmente contribuì alla decisione della Nordisk di interrompere la serie dei suoi dispendiosi e non particolarmente redditizi adattamenti da Dickens. – Graham Petrie

The editor of The Dickensian*, B.W. Matz, provided "editorial supervision" for the four films directed by A.W. Sandberg for Nordisk, ensuring that these are the most respectful adaptations of the silent era. The book chosen for the final production was once again one of Dickens's lengthy and complex later works, though Thanhouser had made a* Little Dorrit *(now missing) in 1913 and there had been versions from Germany (in 1917) and Britain (in 1920).*

As with all the Danish productions, Little Dorrit *is superbly mounted with fine design, effective casting and acting, a good sense of period atmosphere, and a reasonably effective attempt to create a comprehensible plot from the intricacies and complexities of the novel. The scenario concentrates entirely on the Clennam household and the Dorrit family. Such selectivity entails the elimination of the Meagles family and Miss Wade, Daniel Doyce, Flora Finching, the Plornish family, and everything to do with the Circumlocution Office. Mr. Merdle, the fraudulent financier, survives, but only as the catalyst that brings about Arthur's financial ruin and (in a departure from the novel) William Dorrit's mental breakdown. In this respect the film follows a well-established pattern (as in Elvey's* Bleak House *of 1920, for instance) of subordinating or ignoring Dickens's social criticism in favour of the more melodramatic and romantic aspects of the novels.*

Frederik Jensen (the Micawber of Nordisk's 1922 David Copperfield*) is a visually appropriate William Dorrit, complete with many of the tics and gestures of the book, though his speech mannerisms have to be rather awkwardly conveyed through written titles. Karina Bell as Amy is far from "little" in stature and thus provides a much more conventional love interest than in the novel (John Chivery's hopeless love for her, complete with visualized tombstone, is heavily emphasized.) In the two main plotlines that the film follows, Arthur Clennam and Pancks secure the release of the Dorrit family from the Marshalsea, only for Arthur himself to be imprisoned there later, until Amy rescues him; while Blandois/Rigaud blackmails Mrs. Clennam and then perishes dramatically in the collapse of the Clennam house. The film ends with Arthur and Amy's wedding, but lightened by some comic touches from Maggy and conveying a more optimistic and upbeat tone than the novel does.*

The most effective single scene in the film is probably that of the now-affluent William Dorrit's mental collapse in the midst of his grandiose dinner party (brought about by the shock of suddenly learning of his financial ruin, rather than the process of gradual deterioration in the novel) when he imagines himself to be back in the Marshalsea debtors' prison. His speech welcoming his guests is presented in a series of dissolves in which, at one moment, William and his guests are in appropriate evening dress and, at the next, all those present are dressed in the drab, nondescript clothing of the earlier prison scenes. Though the film was shown in Britain and the United States, it seems to have attracted little attention, favourable or otherwise, and this may have contributed to the company's decision to discontinue this series of expensive and not particularly profitable adaptations.

Graham Petrie

Prog. 8: *A Tale of Two Cities* (1)

A TALE OF TWO CITIES (La Bastiglia) (Vitagraph, US 1911)
Regia/dir: William J. Humphrey; *prod:* J. Stuart Blackton; *scen:* Eugene Mullin; *cast:* Florence Turner (Lucie Manette), Maurice Costello (Sydney Carton), Norma Talmadge (cucitrice/*seamstress*), Leo Delaney (Charles Darnay), Kenneth Casey (Darnay da bambino/*as*

a child), William J. Humphrey (marchese/Marquis St. Evremonde), Julia Swayne Gordon (Miss Pross), Charles Kent (Dr. Manette), Tefft Johnson (Ernest Defarge), Helen Gardner (Madame Defarge), William Shea (Jarvis Lorry), John Bunny (carceriere/*jailer*), James Morrison (contadino/*peasant*), Lillian Walker (contadina/*peasant girl*); 35mm, 3180 ft., 50' (17 fps); *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Questa versione, girata nello studio Vitagraph di Brooklyn, venne distribuita negli Stati Uniti in 3 parti nell'arco di una settimana nel febbraio del 1911, ma quando fu ridistribuita come un'unica pellicola, divenne il più lungo adattamento dickensiano realizzato fino a quel momento. Il cast è una sorta di *Chi è* del primo cinema americano. Florence Turner, la Vitagraph Girl, interpreta Lucie e c'è anche una particina per Norma Talmadge, in uno dei suoi primi ruoli; persino John Bunny, non ancora comico di fama internazionle, fa una breve apparzione come carceriere. Il problema narrativo centrale della somiglianza fra Darnay e Carton è risolto ricorrendo a un attore abbastanza assomigliante a Maurice Costello (Carton). La struttura segue quella di *The Only Way*, cominciando con l'antefatto: la violenza subita dalla sorella di Madame Defarge e l'assassinio di suo fratello da parte del marchese St. Evrémonde, che ha fatto imprigionare il dottor Manette nella Bastiglia per assicurarsene il silenzio. Benché l'azione condensata richiedesse, per gli episodi omessi, un abbondante uso di didascalie, il film fu un grande successo. Michael Pointer cita l'influenza su Rex Ingram: "Benché fosse necessariamente pieno di imperfezioni, come tutte le pellicole pionieristiche, questo film segnò un enorme passo avanti … Lasciai la sala fortemente colpito, assolutamente convinto che attraverso il mezzo cinematografico si sarebbe alfine pervenuti alla comprensione e all'apprezzamento universale dell'arte."
MICHAEL EATON

This version, filmed in the Vitagraph studio in Brooklyn, was released in the USA in 3 parts over the course of a week in February 1911, but, when reissued cumulatively, became the longest Dickens adaptation yet produced. The cast is something of a Who's Who *of early American cinema. Florence Turner, the Vitagraph Girl, stars as Lucie, and there is a cameo for Norma Talmadge, in one of her earliest roles; even John Bunny makes a brief appearance as a jailer, prior to his international fame as a screen comedian. The central narrative problem of the resemblance between Darnay and Carton is solved by casting an actor who bears a passing resemblance to Maurice Costello playing Carton. The structure follows that of* The Only Way*, beginning with the backstory: the violation of Madame Defarge's sister and the murder of her brother by the Marquis St. Evremonde, who has Doctor Manette imprisoned in the Bastille to ensure his silence. Though the condensation of the action necessitates a heavy reliance on titles to deal with events that are not represented, the film was a great success. Michael Pointer cites the influence on Rex Ingram: "while this picture was necessarily full of imperfections, common to all pioneer films, it marked a tremendous step ahead... I left the theatre greatly impressed, absolutely convinced that it would be through the medium of the film play ... that a universal understanding and appreciation of art finally would be reached." – MICHAEL EATON*

A TALE OF TWO CITIES (Fox Film Corporation, US 1917)
Regia/dir., scen: Frank Lloyd; *cast:* William Farnum (Sydney Carton/Charles Darnay), Jewel Carmen (Lucie Manette), Charles Clary (Marquis St. Evremonde), Ralph Lewis (Roger Cly), Herschel Mayall (Defarge), Rosita Marstini (Madame Defarge), Joseph Swickard (Dr. Manette), William Clifford (Gabelle), Marc Robbins (Jarvis Lorry), Willard Louis (Stryver), Olive White (Miss Pross), Harry de Vere (Gaspard); 35mm, 6990 ft., 98' (19 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Copia preservata dal/*Preserved by The Museum of Modern Art* con il sostegno di/*with support from the* National Endowment for the Arts & The Film Foundation.

"Questa è in assoluto e di gran lunga la migliore produzione realizzata dalla Fox." Per una volta, l'enfasi della macchina pubblicitaria della Fox Film Corporation non era del tutto esagerata, poiché si tratta indubbiamente del più spettacolare adattamento dickensiano realizzato fino ad allora. (Almeno tra quelli sopravvissuti, perché il perduto *Barnaby Rudge* del 1915 era stato il film inglese più dispendioso dell'epoca, e le foto di scena della Londra del XVIII secolo ricostruita per quella produzione Hepworth/Bentley fanno pensare che avrebbe potuto essere un serio rivale.)
A Tale of Two Cities è uno dei lavori più brevi di Dickens e questo spiega gli innumerevoli adattamenti per il teatro, il cinema e la televisione di una storia che l'autore stesso aveva voluto concepire in una forma particolarmente teatrale. Il tema centrale dell'uomo disonorato che si sacrifica per la donna che ama sapendo di non poter meritare altrettanta devozione, gli era stato suggerito per la prima volta interpretando un ruolo analogo in *The Frozen Deep* – una recita amatoriale che gli aveva procurato un grande consenso critico e gli aveva fatto conoscere l'attrice professionista Ellen Ternan.
Nonostante il suo tono deliberatamente "melodrammatico", il romanzo costituisce comunque un'impresa ardua per qualsiasi adattatore. Le scene clou obbligate quali la presa della Bastiglia, il tribunale rivoluzionario e la folla urlante ai piedi della ghigliottina richiedono set molto elaborati e migliaia di comparse. Requisiti che non difettono certo nel film Fox. Una recensione apparsa su *Photoplay* proclamava: "Questa folla bizzarra e macilenta, che tumultua ai piedi della soldatesca borbonica, è molto di più di un mero gruppo di comparse diretto con piglio energico. Quasi come nelle pagine di Carlyle, ci sentiamo spazzare via sull'onda del più grande rinnovamento morale dai tempi della Cristianità" – un giudizio formulato, ovviamente, solo poco prima della rivoluzione d'ottobre.
La cronologia dell'originale è molto estesa e complessa, ma lo script

di Frank Lloyd la affronta in modo esemplare, condensando la vicenda e mirando alla fluidità del racconto. L'antefatto del dottor Manette, risalente a vent'anni prima dell'inizio del racconto vero e proprio, ma fondamentale per spiegare gli eventi successivi, è abilmente risolto in flashback mentre lo vediamo scrivere le sue memorie in una cella della Bastiglia (al contrario di *The Only Way*, dove gli eventi sono presentati in un prologo separato dal dramma principale).

La maggiore difficoltà da affrontare nel passaggio dalla pagina scritta alla messinscena riguarda tuttavia l'idea cardine della totale somiglianza tra l'aristocratico francese Charles Darnay e il fallito avvocato inglese Sydney Carton. Gli adattatori hanno affrontato questa dura messa a prova della "sospensione d'incredulità" con vari gradi di successo. (La soluzione più ingegnosa sarà trovata nella produzione M-G-M del 1935 di David O. Selznick con protagonista Ronald Colman, che accettò con entusiasmo il ruolo di Carton, ma si rifiutò di interpretare anche Darnay.) Per la prima e unica volta, il film Fox affronta il toro per le corna affidando il doppio ruolo direttamente allo stesso attore, William Farnum. Il risultato va ben oltre la semplice bravura tecnica, a riprova delle straordinarie capacità già raggiunte dal medium nel 1917. La doppia esposizione fotografica, precisa al millimetro e di un tempismo perfetto, non è più un mero effetto speciale ma aggiunge complessità psicologica alla caratterizzazione. La figura blanda di Darnay acquista qui un vero significato come l'Altro non realizzato di Carton. Questo tema emerge in modo esemplare nella scena della taverna, quando l'avvocato si guarda nello specchio e i suoi tratti viziosi si dissolvono in quelli del suo doppelgänger. La didascalia legge: "Oggi hai incontrato un uomo che ti fa vedere ciò da cui ti sei allontanato e quello che avresti potuto essere." Dopo questa profonda presa di coscienza, l'immagine si dissolve di nuovo nei tratti da ubriacone dello stesso Carton. Il ritmo è sempre molto sostenuto e talvolta il montaggio reca reminescenze del montaggio parallelo di Griffith. Alla vigilia dell'esecuzione, alcuni eventi simultanei ambientati in luoghi diversi si intersecano gli uni agli altri con grande efficacia: l'angoscia di Lucie confortata da Miss Pross; Darnay nella sua cella; la frenesia dei rivoluzionari che danzano la carmagnola; Carton ispirato da una visione dell'amore che non può avere; Madame Defarge che trama la sua ultima vendetta. Il film raggiunge il suo climax nell'emozionante sequenza finale, che mostra le azioni simultanee della carrozza che porta Lucie, Lorrie e il narcotizzato Charles lontano da Parigi mentre Miss Pross affronta Madame Defarge e Carton intraprende il suo viaggio fatale verso il patibolo e l'immortalità.

In occasione della sua riedizione del 1920, *Motion Picture World* proclamava: "Il grande autore CHARLES DICKENS. Il grande attore WILLIAM FARNUM. Il grande dramma THE TALE OF TWO CITIES. Lo spettacolo più prestigioso. Il più grande autore nella storia del cinema e del teatro. Un collaudato e ininterrotto successo di ieri, oggi e domani." Con questo film, e con la sua versione di *Oliver Twist* di cinque anni dopo, lo scozzese Frank Lloyd (nativo di Glasgow) dette prova di una straordinaria affinità con il materiale originale e di una sensibilità autenticamente dickensiana. – MICHAEL EATON

"This is a far, far better production than Fox has ever done before." For once the boosterism of the Fox Film Corporation publicity machine might not have been overstated, for this was by far the most spectacular Dickensian adaptation hitherto mounted. (At least of those now extant, as the lost 1915 Barnaby Rudge *was the biggest-budget British film of the era, and production stills of the 18th-century London built for that Hepworth/Bentley production suggest it might well have been a serious rival.)*

A Tale of Two Cities *is one of Dickens's shorter works, possibly accounting for the number of times it has been adapted for theatre, screen, and television, and he consciously conceived this story as particularly theatrical. The central theme of a tarnished man sacrificing himself for a woman he loves but who he knows can never reciprocate such adoration first came to him when he was acting in a similar role in* The Frozen Deep *– an amateur performance for which he gained great critical plaudits and during which he first met the professional actress Ellen Ternan.*

Despite a deliberately "melodramatic" tone, this book presents severe challenges for any adapter. Obligatory set-pieces such as the storming of the Bastille, the Revolutionary Tribunal, and the baying mob at the foot of La Guillotine demand elaborate sets and a cast of thousands. All this is certainly achieved in the Fox film. A Photoplay *review proclaimed: "These gaunt and fantastic people, yapping at the heels of the Bourbon soldiery, are more than a crowd of energetically-driven supers. Almost as in the pages of Carlyle, we feel ourselves swept on the crest of the greatest awakening since Christianity" – a verdict written, of course, only shortly before the October Revolution in Russia.*

The chronology of the original is extended and complex, but Frank Lloyd's scenario tackles this with admirable compression, condensing the story into a seamless narrative drive. Doctor Manette's backstory, happening about 20 years before the tale proper begins, but which necessarily determines subsequent events, is comprehensively shown as a flashback as he writes his memoirs in his Bastille cell (rather than as in The Only Way*, where these events are presented in a Prologue separated from the main drama).*

However, the greatest difficulty in moving from page to performance lies in the central conceit of the total resemblance between French aristocrat Charles Darnay and failed English lawyer Sydney Carton. Adapters have tackled this extreme demand upon the suspension of disbelief with varying degrees of success. (The most imaginative solution would come in the 1935 David O. Selznick M-G-M production starring Roland Colman, who was determined to play Carton, but refused to double-up as Darnay.) For the first and only time, the Fox film takes this problem on the chin and looks it bravely in the eye by casting the same actor, William Farnum, in both roles. The result transcends technical wizardry, a demonstration of the capability of the medium in 1917. The split-second, precision-timed, double-exposure photography is no mere special effect but adds psychological complexity to the characterization. The bland figure of Darnay

achieves true significance here as Carton's unrealized Other. This theme is superbly manifested in the tavern scene where the advocate regards himself in the mirror before his dissolute features dissolve into those of his doppelganger. The title reads: "Today you have met a man who shows you what you have fallen away from and what you might have been." After this profound realization the image dissolves back into Carton's own drunken features.

The pace never flags, and at times the editing is reminiscent of Griffith's parallel montage. On the eve of the execution simultaneous events in disparate locations are convincingly stitched together: Lucie's anguish as she is comforted by Miss Pross; Darnay in his cell; frenzied revolutionaries dancing the Carmagnole; Carton inspired by a vision of the love he can never attain; Madame Defarge plotting her ultimate revenge. The action of the climax is especially exciting, cutting between the coach carrying Lucie, Lorry, and the drugged Charles away from Paris while Pross fights Madame Defarge and Carton takes his inescapable journey to the scaffold and immortality.

On its re-release in 1920 Motion Picture World *proclaimed: "The great author CHARLES DICKENS. The great actor WILLIAM FARNUM. The great drama A TALE OF TWO CITIES. No greater play. No greater author in the history of screen or stage. A proved and continuous success of yesterday, today and tomorrow." With this film, and his subsequent version of* Oliver Twist *five years later, Glaswegian Frank Lloyd showed a marvellous facility with the original material and a sensibility which was truly Dickensian. – MICHAEL EATON*

Prog. 9: *A Tale of Two Cities* (2)

THE ONLY WAY (Herbert Wilcox Productions, GB 1925)
Regia/dir., prod: Herbert Wilcox; *scen., ad:* A. Barnes, Arnold Bennett, Herbert Wilcox, dalla pièce/*from the play* "The Only Way" (1899) di/*by* Rev. Freeman Wills & Canon Frederick Langbridge, dal romanzo/*based on the novel* A Tale of Two Cities (1859) di/*by* Charles Dickens; *f./ph:* Claude McDonnell; *scg./des:* Norman G. Arnold; *cast:* John Martin-Harvey (Sydney Carton), Madge Stuart (Mimi), Betty Faire (Lucie Manette), Ben Webster (Marquis St. Evremonde), J. Fisher White (Dr. Manette), Frederick Cooper (Charles Darnay), Mary Brough (Miss Pross), Frank Stanmore (Jarvis Lorry), Gibb McLaughlin (Barsad), Gordon McLeod (Ernest Defarge), Jean Jay (Jeanne Defarge), Margaret Yarde (la Vendetta/*The Vengeance*), Judd Green (Pubblico accusatore/*Prosecutor*), Fred Rains (Presidente del tribunale/*President of the Tribunal*), Jack Raymond (Jacques), Michael Martin Harvey (No. 46); *riprese/filmed*: 5-6.1925; proiezione per distributori ed esercenti/*trade screening:* 28.8.1925 (Hippodrome, London); *première:* 5.10.1925 (New Gallery Kinema, London); 35mm, 9980 ft., 127' (21 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London. Didascalie in inglese / *English intertitles.*

The Only Way è un duplice adattamento: un film adattato da una commedia adattata da un romanzo. Oggi è considerato tout-court come la migliore versione muta del romanzo di Dickens *A Tale of Two Cities* del 1859, ma alla sua base ci sono sia il popolare dramma teatrale di Freeman Wills e Frederick Langbridge, commissionato nel 1898 per commemorare la Rivoluzione francese, sia l'interpretazione dell'attore-impresario Sir John Martin-Harvey (1863-1944). Il carismatico Harvey finì per essere identificato col ruolo di Sydney Carton, che interpretò presumibilmente oltre 7000 volte tra il 1899 e il 1939 in Inghilterra e negli Stati Uniti. Nelle mani del regista cinematografico Herbert Wilcox, il quale temeva che la versione teatrale di Harvey difettasse di rispettabilità letteraria, la narrazione aveva subito un parziale capovolgimento, ripristinando alcuni personaggi in precedenza eliminati ma anche appesantendo l'agile trama di Harvey e la rapida sequenza delle scene drammatiche. Per fortuna, è la versione di Harvey che ha comunque il sopravvento e serba sufficiente slancio da superare agevolmente i pedanteschi tentativi di restauro da parte di Wilcox.

La Rivoluzione e il successivo Terrore del 1794 hanno costituito a lungo un terreno fertile per i romanzieri e i drammaturghi francesi ed inglesi interessati a esplorare i parossismi di quella rivolta popolare, consentendo loro di sviluppare un vero e proprio filone melodrammatico che si potrebbe definire della "sostituzione di persona e nobile sacrificio di sé". Questo genere di melodramma prevede un protagonista che si sostituisce con destrezza a un rivale/quasi-rivale/figlio imprigionato alla Conciergerie e in attesa di esecuzione e che sacrifica la propria e assai meno onorevole esistenza per salvare la vittima della Rivoluzione. *The Scarlet Pimpernel* (*La Primula Rossa*) della baronessa Orczy e Montague Barstow, The *Dead Heart* di Watts Phillips e il *Robespierre* di Victorien Sardou sono tre di questi drammi. La nostra familiarità con *A Tale of Two Cities* ci porterebbe a pensare che il diretto plagiato fosse Dickens, ma in realtà fu il contrario.

Lo stesso Dickens aveva attinto a un cliché teatrale anteriore al suo romanzo di almeno un decennio. Forse perché la ghigliottina rappresenta il primo tentativo di industrializzare la morte rendendo al contempo le operazioni del procedimento più interessanti degli individui consumati nel procedimento stesso, i drammaturghi avevano intuito che una vittima terrorizzata è molto simile a qualsiasi altra e che gli errori sono sempre possibili. Alexandre Dumas padre fu il primo di una importante schiera di drammaturghi ad usare l'espediente della "sostituzione di un prigioniero" nel suo *Le chevalier de la Maison Rouge* del 1847. L'irlandese Dion Boucicault si ispirò al testo di Dumas per un suo melodramma del 1853 intitolato *Genevieve; or, The Reign of Terror,* che fornì a sua volta lo spunto per un analogo stratagemma al melodramma di Wilkie Collins *The Frozen Deep* nel 1857. *A Tale of Two Cities* di Dickens uscì come romanzo nel 1859, e la sua prima versione teatrale apparve nel 1860.

The Only Way attinge abbondantemente dal romanzo dickensiano e segue un'analoga strategia: appoggiare una tesi iniziale per poi rovesciarla nella sua antitesi – il pubblico è dapprima portato a simpatizzare per la Rivoluzione, poi prevalgono l'ostilità e lo sgomento per la corruzione e la violenza del Terrore. Ma il film sopprime, elide,

riordina o aggiunge del suo al materiale originale. Molti personaggi dickensiani minori o di media importanza sono scomparsi, tra questi Miss Pross (e di conseguenza anche il suo assordante scontro finale con la Vendetta) e la famiglia Cruncher. Il Dr. Manette figura nel prologo come un giovane medico che cerca di salvare una ragazza rapita dai St. Evremonde, ma ha solo il piccolo ruolo di una stordita e amnesica vittima dell'ingiustizia reale. Del processo londinese a Charles Darnay si dà solo un resoconto, senza però metterlo in scena, favorendo strategicamente il Tribunale della Conciergerie. Poi, dopo che ci vengono mostrato i vizi e la rapacità della nobile famiglia dei St. Evremonde, l'attenzione si concentra su Sydney Carton: la sua vita e il suo talento sprecati, il suo amore senza speranza per Lucie e la tiepida rivalità con Darnay.

Il film si prende un'ulteriore libertà rispetto al romanzo di Dickens. La sartina senza nome che Carton incontra sulla carretta dei condannati e cui stringe la mano ai piedi della ghigliottina acquista un ruolo di maggiore spessore e diventa "Mimi". La parte fu creata per Miss De Silva: Mrs. Helena Martin-Harvey. Mimi, ancor più di Lucie Manette, diventa un'eroina praticamente onnipresente sia nel dramma teatrale sia nel film *The Only Way*. Ma, dopotutto, Lucie sembra ragionare con la propria testa e ha la temerarietà e il discutibile gusto di preferire un francese sobrio a un inglese ubriaco, mentre Mimi si accontenta di venerare Carton da lontano. Mimi fa da cameriera tuttofare per Lucie solo perché Carton ne è innamorato, e viene condotta a morte – sulla stessa carretta che porta alla ghigliottina Carton – per aver favorito la fuga da Parigi di Darnay e dei Manette. Indubbiamente, quello di Mimi era un ruolo coi fiocchi per la moglie di un attore-impresario.

Come attore, John Martin-Harvey aveva un penchant per i personaggi manifestamente o nascostamente "nobili". Come se fosse una risposta al luogo comune che ogni inglese è un cavaliere o un puritano, Harvey, sia per temperamento sia nella scelta dei ruoli, era un cavaliere, con un repertorio teatrale di realisti smargiassi o gentiluomini decaduti che lottano strenuamente per trovare e/o recuperare la loro innata bontà riscattandosi da una vita indegna.

The Only Way acquista particolare vivacità nella sua descrizione della Parigi del 1793, l'arena in cui Carton può affrontare impavido la marmaglia. In un tribunale francese, solo contro tutti, l'inglese sfida una folla di scalmanati e riesce quasi a vincere la sua causa. Il comportamento di Carton sul luogo del patibolo galvanizzava il pubblico di Harvey. L'episodio dell'inglese senza paura davanti alla plebaglia parigina che presto gli taglierà la testa era la scena madre del film, e la fama di Harvey era talmente persuasiva e così intenso il suo magnetismo personale che in alcune occasioni si interrompeva deliberatamente la proiezione nel momento in cui Carton scendeva dalla carretta per salire sulla ghigliottina. Lo schermo veniva sollevato all'istante, e Harvey, in abito da passeggio, si faceva incontro al pubblico plaudente declamando le battute finali del dramma nonché ultima didascalia del film: "Quel che faccio è il meglio, di gran lunga il meglio che io abbia mai fatto; e il riposo che m'attende il più dolce, di gran lunga il più dolce che io abbia mai conosciuto." – David Mayer

The Only Way *is a double adaptation: a film adapted from a play adapted from a novel. We currently approach this film as the best silent version of Dickens' 1859 novel* A Tale of Two Cities*, but at the film's core is Freeman Wills and Frederick Langbridge's popular stage drama, commissioned in 1898 as a piece to commemorate France's revolution, and the performance of actor-manager Sir John Martin-Harvey (1863-1944). The charismatic Harvey became identified with the role of Sydney Carton, which he purportedly performed over 7,000 times between 1899 and 1939 in Britain and throughout North America. In the hands of film director Herbert Wilcox, who fretted that Harvey's stage version lacked sufficient literary respectability, the theatrical narrative has undergone a partial reversal, restoring some excised characters but also slowing Harvey's swift plotting and rapid sequence of dramatic scenes. Fortunately, it is Harvey's stage version which mostly survives, and which has sufficient momentum to override Wilcox's pedantic attempts at restoration.*

The Revolution and the subsequent "Terror" of 1794 have long provided fertile environments for British and French novelists and dramatists to explore the paroxysms of this popular uprising and for these same authors to develop what might be called the substitution-and-noble-self-sacrifice school of melodrama. Such melodramas feature a protagonist who successfully substitutes himself for a rival/near-rival/son imprisoned and awaiting execution in the Conciergerie and who then sacrifices his own less-worthy life to liberate the Revolution's victim. Baroness Orczy and Montague Barstow's The Scarlet Pimpernel*, Watts Phillips'* The Dead Heart*, and Victorien Sardou's* Robespierre *are three such dramas. Our familiarity with* A Tale of Two Cities *might lead us to suppose that Dickens is being directly plagiarized, but the facts are otherwise.*

Dickens himself is the borrower from a theatrical cliché which is at least a decade older than his novel. Perhaps because the guillotine is the first attempt to industrialize death and to make the operation of the process more interesting than the individuals consumed in the process, dramatists have sensed that one frightened victim looks much like all the others and that errors might occur. Alexandre Dumas père *was the first in a considerable lineage of dramatists to work the prison-substitution trick in his* Le Chevalier de la Maison Rouge *in 1847. Dion Boucicault adapted this play in his 1853 melodrama* Genevieve; or, The Reign of Terror*, and, in turn, Boucicault's play became the source for the same ruse in Wilkie Collins' 1857 melodrama* The Frozen Deep*. Dickens' novel* A Tale of Two Cities *followed in 1859, and the first stage version of the novel appeared in 1860.*

The Only Way *draws heavily on Dickens' novel, and, like the novel, it pursues a similar strategy of first establishing, then reversing polarities – making the audience sympathetic to the Revolution, then appalled and antagonistic to the corruption and violence of the Terror. But it also suppresses and elides and rearranges and adds to the novel. Gone are many of Dickens' lesser and mid-range characters: no Miss Pross and thus no terminally deafening encounter with "The Vengeance", no Cruncher family. Dr. Manette appears in the prologue as a young*

physician attempting to save a girl abducted by the St. Evremondes but has only a small role as the dazed amnesiac victim of Royalist injustice. The trial of Charles Darnay in London is reported, not dramatized, but that is a strategy to make more of the Tribunal in the Conciergerie. Rather, once we have seen the vice and rapacity of the noble family of St. Evremonde, the emphasis is on Sydney Carton, his wasted life and talent, his hopeless love for Lucie, his half-hearted rivalry with Darnay. There is a further liberty taken with Dickens' novel. The little nameless seamstress whom Carton meets in the tumbril and whose hand he holds at the foot of the guillotine has been enlarged into the role of "Mimi". It was a part created for Miss De Silva: Mrs. Helena Martin-Harvey. Mimi appears throughout the stage play and film The Only Way *as a heroine more ubiquitous than Lucie Manette. After all, Lucie has something of a mind of her own and has the temerity and questionable taste to prefer a sober Frenchman to a drunken Englishman, but Mimi worships Carton from afar. She cleans and acts as maid to Lucie because Carton loves her, and Mimi is taken to her death – to ride to the guillotine in the tumbril with Carton – because she abets Darnay's and the Manettes' escape from Paris. Undeniably, Mimi is a plum role for an actor-manager's wife.*

As an actor, John Martin-Harvey's choice was for roles which displayed actual or inner nobility. As if in response to the cliché that every Englishman is either a Cavalier or a Roundhead, Harvey was by temper and self-casting a Cavalier, his stage roles featuring swaggering royalists and decayed gentlemen struggling to find or recover inner goodness and to redeem worthless lives.

Where The Only Way *comes to life is in its depiction of the Paris of 1793, the arena where Carton can stand up to the rabble. It's where, in a French tribunal, the lone Englishman takes on a mob of Frenchmen and nearly wins his case. The Tribunal episode lasts for a full 17 minutes, and it is from this point that the film gathers momentum. This sequence shows Harvey at his best: intelligent, thinking quickly, sardonic, melancholic humour willingly turned against himself, all in an easy quiet inner style which can enlarge to full stage tirades. Note how, frequently changing hands, he uses his hat both to disguise and emphasize large gestures. That blunt, battered, shabby hat, introduced to gull the court into thinking him a harmless English eccentric, leads his sweeping arms and assists the force of his rhetoric, but nevertheless is so commonplace and unobtrusive as to hide Carton's guile and court-craft. Carton's behaviour on the scaffold endeared Harvey to his audiences. So appealing was this moment of an Englishman fearless before the Paris mob who will soon take his head, and so persuasive was Harvey's reputation and so intense his personal magnetism that at some screenings the film was deliberately stopped at the moment Carton stepped from the tumbril and ascended the steps to the guillotine. Immediately the motion picture screen was raised, and Harvey, in street clothes, stepped forward to the applauding audience declaiming the play's – and the intertitles' – closing lines: "It is a far, far better thing that I do, than I have ever done. It is a far better rest that I go to than I have ever known." – DAVID MAYER*

Prog. 10: *Great Expectations*

THE BOY AND THE CONVICT (Williamson Kinematograph Company, GB 1909)
Regia/dir: David Aylott; *prod:* James Williamson; *f./ph:* Henry Sanders; *orig. l:* 750 ft.; 35mm, 719 ft., 12' (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Senza riconoscere il proprio debito verso *Great Expectations* di Dickens e non nominando mai direttamente i personaggi, *The Boy and the Convict* (Il ragazzo eil galeotto) estrapola uno dei temi del romanzo – il rapporto d'amicizia tra il giovane Pip e il forzato Magwitch – che divide in 13 scene, ognuna delle quali girata in un'unica riresa da una cinepresa in posizione statica. Le prime 6 scene mostrano l'incontro tra il bambino e il forzato evaso, in cui il ragazzino spaventato gli procura del cibo, prima che l'altro tenti di sottrarsi con la fuga a un nuovo arresto. "Sette anni dopo" il forzato, diventato ricco, deposita anonimamente presso una banca un'ingente somma di danaro per il ragazzo e in seguito lo incontra rivelandogli la propria identità. Sulle prime il giovane lo respinge con sdegno ma, al sopraggiungere della polizia, lo aiuta a fuggire. In seguito, il ragazzo (Pip) avvicina la moglie del forzato giusto in tempo per un "happy ending", peraltro abbastanza diverso da entrambi i finali alternativi di Dickens, in cui il forzato, ormai scagionato dalla confessione del vero colpevole, gli dà in moglie la propria figlia. – GRAHAM PETRIE
Making no reference to its debt to Dickens's Great Expectations *and never naming the characters,* The Boy and the Convict *extracts one thread from the novel's plot – the relationship between the young Pip and the escaped convict Magwitch – and divides it into 13 scenes, each filmed in a single shot by a static camera. The first 6 scenes show the meeting between the boy and the convict, in which the child is frightened into providing him with food, before the latter attempts to escape re-arrest. "Seven Years Later" the now-wealthy convict deposits money anonymously in a bank for the young man and then later meets him and identifies himself. After initial rejection, the Pip character encourages him to escape as the police arrive, and then contacts the convict's wife and daughter in time for "A Happy Ending" rather unlike either of Dickens's alternative endings, in which the convict, now absolved of guilt through a confession by the real culprit, is able to give his daughter in marriage to the young man.*
GRAHAM PETRIE

STORE FORVENTNINGER (Grandi speranze / Great Expectations) (Nordisk Films, DK 1922)
Regia/dir: A.W. Sandberg; *scen:* Laurids Skands; *f./ph:* Louis Larsen, Einar Olsen; *scg./des:* Carlo Jacobsen; *cast:* Martin Herzberg (giovane/*young* Pip [*U.S. prints:* "Buddy"]), Harry Komdrup (Pip), Esther Kjær Hansen (giovane/*young* Estella), Olga d'Org [Olga Belajeff] (Estella), Marie Dinesen (Miss Havisham), Gerhard Jessen (Joe Gargery), Ellen Rovsing (Mrs. Gargery), Emil Helsengreen (Abel Magwitch), Peter

Nielsen (Orlick), Egill Rostrup (Jaggers), Ellen Lillien (Biddy), Hjalmar Bendtsen (Herbert Pocket), Alfred Meyer (Pumblechook); 35mm, 2201 m., 97' (20 fps); *fonte copia/print source:* Danish Film Institute, København.

Didascalie in danese / *Danish intertitles.*

Great Expectations fu il primo dei quattro adattamenti dickensiani diretti da A.W. Sandberg prodotti dalla Nordisk Company negli anni '20, seguito da *Our Mutual Friend* (1921), *David Copperfield* (1922) e *Little Dorrit* (1924). Tutti e quattro, eccetto il molto più lungo *Our Mutual Friend*, raggiungono una durata di circa 2 ore ciascuno e cercano di seguire il più fedelmente possibile la trama e i personaggi dei rispettivi romanzi. Con la logica conseguenza di uscirne appesantiti da una pletora di didascalie esplicative, che talvolta coprono anche un terzo dell'intera durata, ma probabilmente indispensabili, sia per il pubblico danese, sia per quello di lingua inglese cui l'opera di Dickens non era più così nota e familiare come lo era stata 20 o 30 anni prima. Ideati di proposito per un pubblico internazionale oltre che per il mercato domestico, i film ebbero ampia diffusione anche all'estero (e questo nonostante il fatto che alcuni dei libri scelti, ad esempio *Our Mutual Friend* e *Little Dorritt*, fossero all'epoca assai meno conosciuti e popolari rispetto all'ampia proliferazione degli *Oliver Twist* e dei *Christmas Carrol* che li aveva preceduti). Nondimeno, seppure accolti con favore, non ebbero il successo economico sperato, e quella che era stata progettata come una più ampia rivisitazione dell'*œuvre* di Dickens non andò oltre questi quattro titoli. La critica danese più recente attribuisce a Sanberg la bancarotta della Nordisk Company, che sarebbe stata causata proprio dai suoi progetti avventati e troppo ambiziosi, in primis da questi film; che rimangono nondimeno adattamenti di tutto rispetto e rispettosi degli originali, pur limitandosi a un'illustrazione di superficie più che a una loro specifica rielaborazione cinematografica. Tutti e quattro furono ampiamente distribuiti in Inghilterra, negli Stati Uniti e in Europa ricevendo spesso recensioni entusiastiche. Particolari lodi furono attribuite a Martin Herzberg, che interpretava David da bambino in *David Copperfield* e il giovane Pip in *Great Expectations*, e la sua prova d'attore resse bene il confronto con quella fornita da Jackie Coogan nell'*Oliver Twist* First National del 1922. La rivista inglese *Kinematograph Weekly*, nell'annunciare l'imminente uscita londinese di *David Copperfield*, affermava che "la Nordisk ha già dimostrato di saper tradurre le opere di Charles Dickens nel linguaggio del cinema con le pregevoli produzioni di *Our Mutual Friend* e *Great Expectations*" e pronosticava un successo analogo o perfino maggiore al nuovo film.

Costretto, com'era del resto inevitabile anche negli adattamenti di maggiore respiro, a selezionare, condensare o omettere parti della trama e/o personaggi, Sandberg si concentra soprattutto sull'amore non corrisposto di Pip per Estella, la pupilla di Miss Havisham, togliendo spazio alla storia dell'amicizia tra il ragazzo e il suo inizialmente sconosciuto benefattore, il galeotto evaso Magwitch. In compenso, il personaggio del film ne guadagna in simpatia rispetto al Pip del romanzo, dove Dickens insiste sul suo snobismo, l'arrivismo sociale, la prodigalità nello spendere per affermarsi nella buona società e l'ingratitudine per i vecchi amici, tra cui Joe Gargery, il marito della sorella. La sua malinconica devozione per Estella, malgrado lei spesso lo manipoli e lo maltratti, qui è ricompensata col matrimonio, in modo peraltro difforme dal controverso doppio finale di Dickens – in uno dei quali (l'originale) Pip si rende conto di aver perduto per sempre Estella, ora già sposata con un altro, mentre, nel più ambiguo e meno convincente finale riveduto, Pip la incontra di nuovo e non vede incombere "alcuna minaccia di un'altra separazione". Qui, una Estella pentita e libera da vincoli è ben lieta di accettare la sua proposta e i due partono insieme, lasciando, come spiega una didascalia, il loro passato alle spalle e nutrendo grandi speranze per il futuro.

Questo adattamento dai toni decisamente più tenui e idealistici rispetto al romanzo fu apprezzato dai critici francesi e italiani come "una vivida pagina" dickensiana e fu meritatamente lodato per la fotografia, la scenografia e la recitazione. I critici inglesi si mostrarono un po' meno entusiasti: *Kinematograph Weekly*, pur encomiandone la recitazione, ritenne la narrazione "sconnessa" e lamentò la totale assenza di comicità – del resto già meno evidente in questo romanzo rispetto a gran parte delle altre opere di Dickens. – Graham Petrie

Great Expectations *was the first of four adaptations of Dickens novels, all directed by A.W. Sandberg, made by the Nordisk Company in the 1920s, followed by* Our Mutual Friend *(1921),* David Copperfield *(1922), and* Little Dorrit *(1924). All, except the much longer* Our Mutual Friend*, are around 2 hours in length and attempt to follow the plot and characterization of the books as closely as possible. Perhaps as a result, they are heavily burdened with explanatory title cards that often take up to a third of the total running time, possibly a necessity, not just for Danish audiences, but also for English-language ones for whom Dickens's work was no longer as familiar and well-known as it had been 20 or 30 years previously. The films were consciously aimed at an international audience as well as a domestic one, and were widely shown and praised abroad (in spite of the fact that the books chosen, such as* Our Mutual Friend *and* Little Dorrit*, were not as well-known and popular at the time as the proliferation of* Oliver Twist*s and* Christmas Carol*s that had preceded them). Despite this good reception, however, they failed to achieve the financial success that had been hoped for them, and what may have been planned as a much fuller representation of Dickens's* œuvre *ended with just those four films. More recent Danish critics have, in fact, blamed Sandberg for bankrupting the Nordisk Company in reckless pursuit of an over-ambitious aim, largely on the basis of these films.*

They are, nevertheless, perfectly respectable, and respectful, treatments of the books, even if they are faithful illustrations of their surface, rather than cinematic re-imaginings of them. All four films were shown widely in Britain, the United States, and Europe, and received often enthusiastically favourable reviews. Martin Herzberg, who played the young David in David Copperfield *and the young Pip*

in Great Expectations, *was often singled out for praise and compared favourably to Jackie Coogan's acting in the 1922 First National production of* Oliver Twist. *The British* Kinematograph Weekly, *writing about the imminent opening of* David Copperfield *in London, claimed that "Nordisk has proved its ability to translate the works of Charles Dickens to the language of the screen in fine productions of* Our Mutual Friend *and* Great Expectations*" and forecast a similar or greater success for the latest film.*

Forced, as always, even in long adaptations, to select, compress, or omit plot incidents and/or characters, Sandberg's film focuses primarily on Pip's unrequited love for Estella, Miss Havisham's ward, at the expense of his connection with his initially unknown benefactor, the escaped convict Magwitch. As a result he emerges as much more likeable in the film than he is in the book, where Dickens emphasizes his snobbishness, social climbing, lavish spending to achieve social status, and ingratitude to old friends, such as his sister's husband Joe Gargery. His sad and devoted pursuit of Estella, despite her manipulation and often unkind treatment of him, here reaps its reward in marriage, in contrast to both of Dickens's notorious double endings – in one of which (the original) Pip is forced to realize that he will never win Estella, who is now married to someone else, while, in the more ambiguous and inconclusive revised ending, Pip meets her once more and sees "no shadow of another parting from her". Here a repentant and still available Estella is happy to accept him and they depart together, putting the past, as a title explains, behind them and with the prospect of great expectations ahead.

This much softened and idealized treatment of the story was praised by French and Italian critics as "a living page from the work of Dickens" and rightly admired for its photography, settings, and acting. English-language critics were somewhat less impressed: the Kinematograph Weekly *commended the acting, but found the narrative too "loosely connected" and lamented the lack of comedy – which is less evident in this book, in any case, than in much of Dickens's other work.*

GRAHAM PETRIE

Reference Screening

VOR FÆLLES VEN (Our Mutual Friend) [Il nostro comune amico] (Nordisk, DK 1921)

Regia/dir: A.W. Sandberg; *scen:* Laurids Skands; *f./ph:* Einar Olsen; *scg./des:* Carlo Jacobsen; *cast:* Aage Fønss (John Harmon, alias Julius Handford/John Rokesmith), Kate Riise (Bella Wilfer), Karen Caspersen (Lizzie Hexam), Peter Fjelstrup (Gaffer Hexam), Svend Kornbeck (Roger "Rogue" Riderhood), Egill Rostrup (Mortimer Lightwood), Peter Malberg (Eugene Wrayburn), Alfred Møller (Mr. Boffin), Jonna Neiiendam (Mrs. Boffin), Peter Nielsen (Bradley Headstone), Bertel Krause (Silas Wegg), Charles Wilken (Mr. Venus), Carl Madsen (Reginald Wilfer), Henny Lauritzen (Mrs. Wilfer), Kai Kilian (Charley Hexam), Ingeborg Frölich (Jenny Wren); *orig. l. (35mm):* 4664 m. (210'); DCP, incompleto/*incomplete*, 123' (trascritto a/*transferred at* 20 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte/source:* Danish Film Institute, København.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Anche se la sua prima distribuzione avvenne nel 1921, è assai probabile che *Vor fælles Ven* sia stato realizzato nel 1919, pertanto potrebbe essere il primo dei quattro adattamenti Nordisk diretti da Sandberg. Sicuramente, è il più lungo. Il film è strutturato in due "Libri"; e un'avvertenza che appare in coda a questa bella copia imbibita restaurata da Det Danske Filminstitut informa che "circa il 50% della seconda metà del film è andato perduto", per un totale di almeno 45 minuti di proiezione.

La trama diventa perciò estremamente difficile da seguire, anche per chi abbia familiarità con gli intricati sviluppi narrativi del capolavoro su cui si basa, l'ultimo dei grandi romanzi completato da Dickens.

La parte mancante del film costituisce senza dubbio una grave perdita: un recensore dell'epoca scrisse su *The Pall Mall & Globe Gazette* che era "la migliore produzione vista finora; insomma è IL FILM capolavoro, una degna rappresentazione di uno dei nostri migliori classici". Un'altra recensione apparsa su *The People* asseriva: "Ogni vero devoto del culto di Dickens … si starà domandando col fiato sospeso come 'sia venuto'. Molti di loro saranno contagiati dal dubbio e dall'ansia presagendo orribili ingiurie ai danni dell'oggetto della loro venerazione. Sarà quindi una gradita premura porre fine alla loro apprensione affermando che il risultato è stato, sotto ogni punto di vista, un successo".

Effettivamente, il film presenta tutti i caratteri distintivi degli adattamenti Nordisk di Sandberg: forte senso dell'atmosfera, eccellente casting, eleganza del design e grande chiarezza narrativa, affidata peraltro in modo sostanziale alle didascalie. Questa versione si concentra in primis sulle contrastate vicende amorose che coinvolgono le due coppie: Bella Wilfer/John Harmon e Lizzie Hexam/Eugene Wrayburn. Un'importante componente sociale del romanzo – lo sferzante ritratto satirico sugli usi e costumi delle classi elevate e dei *nouveaux riches* inglesi – è quasi del tutto assente; e nonostante il romanzo stesso non sia ricordato tra i lavori più comici di Dickens, il film sa restituire i personaggi grotteschi del "gambadilegno" Silas Wegg e del tassidermista Mr. Venus in modo davvero memorabile.

In assenza dello script originale non è possibile determinare con precisione quali siano le scene mancanti da questo restauro. Quello che segue, pertanto, è un riassunto delle complesse vicende di *Our Mutual Friend* che può aiutare lo spettatore a colmare le lacune della copia sopravvissuta di *Vor fælles Ven*.

Alla fine del "Primo libro", a 117 minuti dall'inizio del film, sono avvenute alcune importanti rivelazioni. Un cadavere ripescato nel Tamigi da Gaffer Hexam viene riconosciuto come quello di John Harmon, erede della cospicua fortuna accumulata dal padre vendendo rifiuti. Un ex "socio" nel ripescaggio dei cadaveri di Hexam, Rogue Riderhood, sparge la voce che l'assassino dell'uomo trovato morto è lo stesso Hexam. In assenza del figlio ed erede designato, l'eredità

Vor Faelles Ven (Our Mutual Friend), A. W. Sandberg, 1924. (Det Danske Filminstitut)

di Harmon viene affidata al "ben intenzionato" Boffin, un fedele sottoposto del "re degli spazzini". Un "misterioso straniero", tale "Rokesmith", si fa assumere come segretario da Boffin… ma altri non è se non il vivo e vegeto John Harmon, ripresentatosi sotto mentite spoglie per scoprire se la caparbia Bella Wilfer – che il testamento paterno ha stabilito egli debba sposare prima di poter ereditare – è davvero degna del suo amore. Troppo tardi John si rende conto del suo buon cuore: Bella respinge in modo altezzoso la sua profferta. Harmon rivela poi la sua vera identità a Rogue Riderhood, che accusa di aver tentato di ucciderlo mentre stava tornando a Londra. Lizzie, la bella figlia dello sciacallo di cadaveri Hezam, si rifugia a Londra per sottrarsi alle attenzioni di due corteggiatori indesiderati: Eugene Wrayburn, un fragile avvocato "a lei superiore di rango" e Bradley Headstone, il sinistro e malvagio insegnante del fratello. Nel frattempo, Wegg e Venus tramano nell'ombra per sottrarre a Boffin la sua recente fortuna, frugando tra i cumuli d'immondizia alla ricerca di un presunto testamento perduto.

A questo punto una didascalia annuncia: "La seconda parte del film scioglierà… tutti i nodi dell'intreccio". Magari fosse così semplice!

Nel "Secondo libro" Boffin subisce un profondo mutamento di carattere, diventando uno spregevole e avido accumulatore di denaro. Venus e Wegg sospettano che abbia trovato qualcosa d'importante in mezzo ai cumuli di rifiuti. Rogue Riderhood, dopo il confronto con Harmon, si è trasferito a monte del fiume dove ha trovato lavoro come sorvegliante di una chiusa. Headstone pedina Wrayburn, sperando che questi possa condurlo al nascondiglio di Lizzie...

Da questo punto in poi, il film diventa un'incomprensibile successione di scene apparentemente disconnesse:

- Riderhood vede Headstone cambiarsi d'abito e gettare un misterioso fagotto nel fiume.
- John Harmon e Bella, che avevamo lasciato irrimediabilmente incompatibili, ora formano una coppia felice.
- Lizzie, in una locanda di campagna, assiste il marito moribondo avviluppato di bende: è l'irriconoscibile Wrayburn, che Lizzie ha voluto sposare pur credendolo in punto di morte.
- Headstone è sopraffatto dalla paura e dal rimorso.
- Una didascalia recita: "Ora facciamo un salto in avanti… un anno gioioso per Bella… ma la giovane mamma non vede le nubi nere che si stanno addensando…"

Supponendo che, al pari della prima, anche la seconda parte del film segua fedelmente la trama del romanzo, queste scene andrebbero inserite nel seguente contesto:

Bella si è accorta di ricambiare l'amore di John Harmon solo dopo il crudele trattamento che gli hanno riservato i Boffin.

Headstone e Wrayburn scoprono il nascondiglio di Lizzie. Headstone tenta di uccidere Wrayburn facendone ricadere la colpa su Riderhood; ma Lizzie interviene a salvare Wrayburn, e, prodigandogli le sue cure, scopre di amarlo.

Riderhood minaccia Headstone di rivelare la sua colpevolezza; il tormentato insegnante tenta di uccidere il ricattatore e muoiono entrambi affogati. Mr. Boffin e sua moglie rivelano spontaneamente che il suo comportamento da taccagno era solo una montatura: sospettando che "Rokesmith" il suo segretario altri non fosse se non l'erede scomparso, il suo proposito era mirato solo a favorire l'unione dei due giovani innamorati.

Wegg mette in atto quello che lui ritiene il suo colpo magistrale per carpire le ricchezze di Boffin, ma il suo apparente complice Venus rivela di essere sempre stato dalla parte di Boffin.

Una storia alquanto complicata – anche prescindendo dalle lacune della copia sopravvissuta! – MICHAEL EATON

Though this production was first released in 1921 it may have been produced in 1919, which would make it the earliest of the four Nordisk adaptations directed by Sandberg. It is certainly the longest. The film is structured into two "Books", and a title at the end of this lovely tinted restoration by the Danish Film Institute states that "approximately 50% of the last half of the film is lost", amounting to at least 45 minutes of screen time. Therefore the story is extremely difficult to understand, even for those familiar with the narrative twists and turns of the masterpiece upon which it is based, Dickens's last completed full-length work of fiction.

This is evidently a great loss: a contemporary reviewer in The Pall Mall & Globe Gazette *wrote that the film is "the finest production we have yet seen; in short it is THE FILM masterpiece, and a worthy representation of one of our best classics." Another notice in* The People *read: "(E)very worshipper at the shrine of Dickens... will be on tip-toe of expectation, wanting to know how it 'came off'. Lots of them will be in a fever of doubt and anxiety, feeling sure that some horrible indignity has been offered to the object of their worship. It will only be kind, therefore, to put an end to their suspense by saying that the result was in every way a success."*

Indeed, the production bears all the hallmarks of the Sandberg Nordisk adaptations: a strong sense of atmosphere, fine casting, beautiful design, and narrative clarity, though with heavy reliance on intertitles. This version concentrates on the anything-but-smooth course of love between the two couples: Bella Wilfer and John Harmon and Lizzie Hexam and Eugene Wrayburn. One important social dimension of the book – the satirization of the mores of the English upper classes and nouveaux riches *– is largely absent; but though this is not remembered as one of Dickens's most comical works, the grotesque characters of peg-legged Silas Wegg and taxidermist Mr. Venus are memorably portrayed.*

Without recourse to the original scenario it is impossible to know exactly which scenes are missing from this restoration. What follows, therefore, is a précis of the complexities of the incidents in Our Mutual Friend*, which might enable the spectator to make sense of the lacunae in the surviving print of* Vor fælles Ven.

By the end of the First Book, 117 minutes into the film, there have been significant revelations. A body has been discovered in the Thames by Gaffer Hexam, which is believed to be John Harmon, heir

to his father's dust-heap fortune. Hexam's erstwhile "pardner", Rogue Riderhood, spreads rumours that Hexam was responsible for the murder of this discovered corpse.

In the absence of the son and heir, the Harmon legacy has gone to "well-meaning" Boffin, the Golden Dustman. A "mysterious stranger", "Rokesmith", has secured a position as Boffin's secretary... but he is really John Harmon, very much alive and acting incognito in order to discover whether the wilful Bella Wilfer – whom, according to the terms of his father's will, he must marry before he can inherit – is truly worthy of his love. Too late he recognizes her heart of gold: Bella contemptuously rejects his proposal. Revealing his true identity to Rogue Riderhood, Harmon tells him he knows that he tried to kill him on his return to London.

Lizzie, beautiful daughter of river scavenger Hexam, flees London to elude the attentions of two undesirable suitors: Eugene Wrayburn, a feckless attorney "above her station", and Bradley Headstone, her brother's creepy, stalking schoolmaster. Meanwhile Wegg and Venus are mysteriously plotting to rob Boffin of his new-found wealth, by searching the dust heaps for a supposed lost will.

At this point a title promises: "The second part of the film will... solve all the knots that have been bound." Would that things were that simple!

In the Second Book Boffin has undergone a complete change of character, to become a money-grubbing miser. Venus and Wegg realize that he has discovered something significant among the dust heaps. Rogue Riderhood has relocated up-river to become a lock-keeper, following the confrontation with Harmon. Headstone trails Wrayburn, hoping he will lead him to Lizzie's hiding place...

From this point the film becomes an incomprehensible collection of apparently disconnected scenes:

- Riderhood sees Headstone changing his clothes and throwing a mysterious bundle into the river.

- John Harmon and Bella, incompatible when last on screen, are now happily united.

- Lizzie, in a rural inn, is married and at the bedside of her husband: swathed in bandages and unrecognizable, it is Wrayburn, to whom at last Lizzie has declared her love.

- Headstone collapses in fear and remorse.

- A title reads: "We now jump forward a year... A joyful year for Bella... but the young mother had no idea that dark clouds were gathering..."

If the film follows the narrative of the book as faithfully in the second part as in the first, these scenes must have fitted into a narrative on these lines:

Bella has realized that she reciprocates John Harmon's love, following Boffin's apparent cruel treatment of him.

Headstone and Wrayburn discover Lizzie's hiding place. Headstone attempts to murder Wrayburn and to frame Riderhood for the murder; but Lizzie rescues Wrayburn and comes to love him as she nurses him back to life.

Riderhood confronts Headstone with the knowledge of his guilt; the tormented schoolmaster attempts to kill the blackmailing lock-keeper and both drown together. Kindly Mr. Boffin and his wife reveal that his miserly behaviour has been a pretence: suspecting that "Rokesmith" his secretary is truly the long-lost heir, his desire has been to bring the young lovers together.

Wegg plays what he thinks is his master-stroke to steal Boffin's wealth, but his apparent accomplice Venus reveals that he has been on Boffin's side all along.

It's a complicated story – even without the lacunae of the surviving film! – MICHAEL EATON

Anna Sten
Attrice prima che diva / *Actress before Star*

Di tutte le star del cinema sovietico muto, Anna Sten (1906-1993) ha avuto la carriera più sensazionale, imprevedibile e infine più deludente.
Era nata in Ucraina col nome di Anna Petrovna Fesak (il cognome Sten sembra essere stato mutuato da un misterioso precoce matrimonio). I primi passi della sua carriera sono di difficile ricostruzione. Alla reticenza biografica di stampo sovietico si contrapposero due entusiastiche campagne promozionali: quella tedesca degli anni 1930-1932 e la massiccia campagna Goldwyn del 1932-1935. I dati divulgati in quelle occasioni discordano sulla data di nascita, che fluttua tra il 1906 e il 1912, e sono altrettanto confusi per quanto riguarda il ceto sociale di provenienza, gli studi e la vita privata. Si sostenne, ad esempio, che Anna aveva iniziato a recitare presso il Teatro dell'Arte di Mosca con Stanislavsky, perfezionando i propri studi presso l'Accademia Cinematografica di Mosca dove avrebbe seguito "i corsi di recitazione per il cinema sonoro tenuti da S.M. Eisenstein". In realtà, la cosiddetta Accademia Cinematografica di Mosca non è mai esistita (pur se ci fu un Istituto Tecnico di Cinematografia, che peraltro la Sten non frequentò mai). Inoltre, l'attrice era emigrata in Germania molto prima che in Russia si realizzassero dei film parlati e, se consideriamo le perplessità manifestate dallo stesso Eisenstein riguardo al sonoro, ci è davvero difficile immaginarlo impegnato a istruire in tal senso uno o più attori. L'attendibilità dei dati lascia quindi molto a desiderare. E tuttavia…
Pur non avendo mai incontrato Stanislavsky, Anna Sten suscitò un'ottima impressione nel suo collaboratore e co-fondatore del Teatro dell'Arte di Mosca, Nemirovich-Danchenko, che stava seriamente considerando il progetto di un adattamento moderno di *Carmen* a Hollywood, con Rouben Mamoulian quale co-regista. La misteriosa "Accademia Cinematografica di Mosca" si è rivelata essere la sezione cinematografica dell'Istituto Tecnico Teatrale di Kiev – diretto da Valerii Inkizhinov, il protagonista di *Potomok Chingis-khana* (*Tempeste sull'Asia*) di Pudovkin. La Sten non lavorò con Eisenstein, ma fu una delle attrici del teatro Proletkult di Mosca, che Eisenstein aveva co-fondato e che aveva appena lasciato. Come attrice di cinema lavorò con quasi tutti i principali registi sovietici *tranne* Eisenstein – tra questi Lev Kuleshov, Boris Barnet, Abram Room, Yevgenii Cherviakov, Yakov Protazanov e Fyodor Otsep.
La Sten non godette solo di un enorme seguito popolare, ma fu molto stimata anche dai cineasti dell'epoca per la genuinità del suo talento di attrice e per l'approccio cinematografico di estremo rigore professionale – caratteristiche raramente associate a una bellezza dello schermo. Né si mostrò restia a sperimentare generi e stili, apparendo perfino in film d'avanguardia dove la recitazione era rigidamente sottomessa al montaggio, come ad esempio – e per citare solo il titolo più significativo – quello di Cherviakov del 1928, *Moi syn* (Mio figlio).
Tuttavia, non le piaceva affatto essere trattata come una "lampada" (secondo uno dei termini preferiti dai critici sovietici degli anni '20 per l'attore "tipo" dei film di montaggio) e s'infuriò quando nel successivo film di Cherviakov, *Zolotoi kliuv* (Il rostro dorato; 1929), la sua parte fu tagliata fino a diventare poco più di una serie di immagini pittoresche. L'attrice si impegnò attivamente per dissuadere la società di produzione e distribuzione sovietico-tedesca Derussa – che all'epoca la corteggiava – dal comprare il film e tentò anche di dissuaderli anche dal presentare *Novyi Vavilon* (Nuova Babilonia), i cui registi, Kozintsev e Trauberg, facevano a suo avviso lo stesso torto ai loro attori.
Fu importata in Germania insieme con Ivan Koval-Samborskii, Vera Malinovskaya, Vera Baranovskaya e molti altri attori sovietici: mentre la maggior parte di questi ebbe uno scarso successo in pellicole di second'ordine, lei fu affiancata da attori di primo piano quali Emil Jannings, Fritz Körtner, Hans Albers e Adolf Wohlbrück (Anton Walbrook) e diretta da registi importanti come E.A. Dupont e Robert Siodmak. Fu comunque il film del 1931, *Der Mörder Dimitri Karamasoff* (*Il delitto Karamazoff*), diretto dal suo compatriota Fyodor Otsep, a valerle il successo internazionale e l'ammirazione di Samuel Goldwyn. Ricordava quest'ultimo: "Il giorno in cui la scritturai pensai che fosse il più gran giorno della mia carriera. Pensavo: 'Questa sì è una vera star!' Aveva tutto: bellezza, stile, sex-appeal e classe. Aveva una vitalità straordinaria e sapeva recitare maledettamente bene!"
Goldwyn era ossessionato dall'idea di fare della Sten la nuova Garbo – proprio come i tedeschi a loro volta avevano mirato a presentarla come la nuova Dietrich. Spese tre anni – e un'ingente fortuna – in lezioni di danza, di canto e di inglese e studiando per lei un nuovo look (l'evoluzione dell'immagine pubblicitaria di Anna Sten è un argomento di grande interesse per gli storici della moda). I due fecero tre film insieme – *Nana* e *We Live Again* del 1934, *The Wedding Night* del 1935. Nonostante le buone recensioni, furono tutti e tre dei clamorosi fiaschi al botteghino. Né gli studiosi di cinema né Goldwyn stesso sono mai riusciti a capire fino in fondo il perché di questo insuccesso.
Le ragioni furono molteplici. Prima di tutto l'accento della Sten era molto più marcato di quello della Garbo e della Dietrich. King Vidor, che la diresse in *The Wedding Night*, ricordava spiritosamente: "Avevo chiesto espressamente repliche monosillabiche alle domande per lei, e lunghe tirate per gli altri attori. Marlene Dietrich e la Garbo avevano sperimentato con grande successo questa tecnica – un 'No' o un 'Sì' scandito con voce profonda e prolungato cinque volte la sua normale durata può risultare molto efficace sulla bocca di un'europea, specialmente se accompagnato da un ricercato movimento degli occhi. Le mie argomentazioni caddero nel vuoto. Goldwyn era per le chiacchiere a mitraglia… Era convinto che se Claudette Colbert poteva snocciolare verbosi dialoghi a tutta velocità, altrettanto poteva fare Anna Sten."

Il battage pubblicitario che seguì fu straordinario anche per gli standard hollywoodiani. Goldwyn arrivò a scomodare perfino la Chiesa Ortodossa Russa, dove si tennero particolari funzioni religiose alla vigilia della prima di *Nana*. E sicuramente riuscì a rendere familiare il nome della Sten, che per molti anni fu nota come "la follia di Goldwyn", mentre i critici la definirono "uno dei momenti più oscuri nella carriera di Mr. Goldwyn". La Sten fu citata persino da Cole Porter nella sua canzone *Anything Goes*: "Se Sam Goldwyn può con grande convinzione / Istruire Anna Sten nella dizione / Allora Anna è la dimostrazione / Che tutto è possibile."

Ma probabilmente, il problema principale riguardò la sua "personalità cinematografica" non ben definita – o per meglio dire la voluta mancanza di una personalità nel senso hollywoodiano del termine. La Sten si considerava prima di tutto un'attrice. In un'intervista apparsa in Germania ebbe a dichiarare che l'aspetto più affascinante del suo lavoro consisteva proprio "nello spogliarsi della propria personalità per crearne un'altra". E in un'altra intervista, uscita in America, si domandava: "Cosa vogliono da me? Sono un'attrice. Sono venuta qui per lavorare, per studiare. Non per esibirmi come una scimmia!" E furono proprio queste qualità di attrice a conquistarle la stima di cineasti in Russia, in Germania e in America, ivi incluso lo stesso Goldwyn. La Garbo e la Dietrich erano donne piovute dal cielo, figure fantastiche immutabili nel loro mistero, che presentavano continue variazioni dello stesso simulacro. Anna Sten avrebbe anche potuto essere un'attrice migliore, ma non si baloccò mai in atteggiamenti ostentati o simulati. Era una donna in carne ed ossa con un'innata capacità di immedesimarsi in un personaggio – ecco perché risulta così convincente nelle vere strade di Mosca o di Berlino. Ma neanche Gregg Toland, direttore della fotografia dei suoi tre film per Goldwyn, poteva rendere abitabile un set hollywoodiano del 1934. (Va detto tuttavia che il cinema sovietico degli anni '30 non le avrebbe sicuramente offerto migliori possibilità.)

"'Gioviale' si addice a Miss Sten più che l'aggettivo 'esotico '", scrisse un giornale americano. "Parole come 'glamour' e 'allure' in qualche modo non si conciliano con la sua innegabile arguzia e il suo senso dell'umorismo. Persona simpaticissima, non viziata e senza pretese, ci ha fatto chiaramente capire di essere stufa di essere considerata un'imperscrutabile, velata, silente e misteriosa straniera venuta da un altro pianeta."

Chissà, se Goldwyn si fosse limitato a presentarla semplicemente come un'attrice di talento e non come una diva, forse la sua carriera si sarebbe potuta sviluppare sul modello di Katharine Hepburn e di Ingrid Bergman. Ma dopo i loro tre flop consecutivi Goldwyn e la Sten si separarono in modo pacifico. E altrettanto pacificamente la Sten continuò a vivere a Hollywood, dove divenne uno dei membri più amati della comunità. (Nel 1943, lei e il secondo marito, il produttore Eugene Frenke, nascosero il fuggitivo Charles Chaplin e la diciassettenne Oona O'Neill dai giornalisti durante la causa di paternità intentatagli da Joan Barry.) Di tanto in tanto interpretava anche qualche film. Produzioni minori, in cui è sempre molto brava – molto più convincente e multiforme che negli spettacolari film di Goldwyn. – Peter Bagrov

Of all Soviet silent film stars, Anna Sten (1906-1993) enjoyed the most breathtaking, unpredictable – and finally anti-climactic career.

She was born in Ukraine, as Anna Petrovna Fesak (the name Sten seems to have been acquired from a mysterious early marriage). The beginnings of her professional career are elusive. The Soviet tendency to conceal one's biography clashes with two enthusiastic promotional campaigns: a German one of 1930-1932 and the massive Goldwyn campaign of 1932-35. In the conflicting accounts, her birth year fluctuates between 1906 and 1912, and the record of her social origins, education, and private life is equally tangled. It was claimed that she had begun her acting career with Stanislavsky at the Moscow Art Theatre, continued her studies at the Moscow Film Academy, and was later "trained for the Russian talking screen by S.M. Eisenstein". In fact there was no Film Academy in Moscow (though there was a Film Technical College – which Anna Sten never attended). She had left for Germany long before talking pictures were made in Russia, and, given Eisenstein's own confusion at the introduction of sound, it is hard to imagine him setting out to train an actor. Credulity is strained. And yet…

Though she had not met Stanislavsky, Anna Sten did impress his collaborator and co-founder of the Moscow Art Theatre Vladimir Nemirovich-Danchenko, who was seriously considering a project for a modernized film adaptation of Carmen *in Hollywood, with Rouben Mamoulian as his co-director. The mysterious*

"Moscow Film Academy" turns out to be a film department of the Kiev Theatre Technical College – led by Valerii Inkizhinov, the star of Pudovkin's Storm Over Asia*. Sten didn't work with Eisenstein, but she was an actress at the Proletkult theatre in Moscow, which Eisenstein co-founded and had just recently abandoned. And as a film actress she worked with almost every major Soviet film director except Eisenstein – among them Lev Kuleshov, Boris Barnet, Abram Room, Yevgenii Cherviakov, Yakov Protazanov, and Fyodor Otsep.*

Not only was she popular with audiences, but the filmmakers themselves respected her as a skilful and genuine actress whose approach to cinema was strictly professional – something rather uncharacteristic of a screen beauty. She enjoyed experimenting with genres and styles, even appearing in avant-garde films in which acting was dominated by montage, the most significant of them being Cherviakov's My Son *(1928).*

Yet, she was not willing to be treated as a "lamp" (a favourite term of Soviet critics of the 1920s for a typecast actor in montage pictures): she was furious when her part in Cherviakov's subsequent film The Golden Beak *(1929) was cut down to little more than a succession of picturesque stills. She did her best to dissuade the Soviet-German production/distribution company Derussa – who were courting her at the time – from buying this picture; and at the same time attempted to dissuade them from showing* Novyi Vavilon (New Babylon)*, whose directors Kozintsev and Trauberg she felt did the same injustice to their actors. She was imported to Germany along with Ivan Koval-Samborskii, Vera Malinovskaya, Vera Baranovskaya, and several other Soviet actors. While most of these had only mediocre success in second-rate films, Anna Sten was teamed with such stars as Emil Jannings, Fritz Körtner, Hans Albers, and Adolf Wohlbrück (Anton Walbrook), and directed by E.A. Dupont and Robert Siodmak, among others. It was however* Der Mörder Dimitri Karamasoff *(1931), directed by her compatriot Fyodor Otsep, that earned her international success and the admiration of Samuel Goldwyn.*

Goldwyn recalled: "The day I signed her I thought it was the greatest day of my whole career. I thought, 'This is some star!' She had everything. She had looks and style and sex and class. She had tremendous life and she could act like a son of a bitch."

He was obsessed with the idea of turning Sten into a new Garbo – just as the Germans had at a certain point aimed to present her as the new Dietrich. He spent three years – and a fortune – grooming her in dancing, singing, and English, devising her new style (the evolution of Anna Sten's publicity image is a fascinating topic for fashion historians). Together they made three pictures – Nana *(1934),* We Live Again *(1934), and* The Wedding Night *(1935). Despite flattering reviews, all of them were box-office flops. Neither film historians nor Goldwyn himself ever completely understood the reasons.*

In fact, there were many reasons. Her accent was much stronger than that of Garbo or Dietrich. King Vidor, who directed her in The Wedding Night*, recalled humorously, "I pleaded for one-word replies to questions, and long speeches by other actors. Marlene Dietrich and Garbo had been most successful with this technique – a deep-sounding 'No' or 'Yes,' strung out to five times its length can be most effective coming from the lips of a European, especially if it is accompanied by a studied shifting of the eyes. My arguments were in vain. Goldwyn was all for the staccato jabber-jabber type of speech. … Goldwyn believed that if Claudette Colbert could rattle off fast verbose dialogue, Anna Sten could be made to do the same."*

Then there was the advertising campaign, remarkable even for Hollywood. Goldwyn went so far as to involve the Russian Orthodox Church, which held special services on the eve of the opening of Nana. He did indeed succeed in making Anna Sten a household name: for many years she was known as "Goldwyn's Folly", and critics called her "one of the darkest moments in Mr. Goldwyn's career". She even figured in Cole Porter's song "Anything Goes": "If Sam Goldwyn can with great conviction / Instruct Anna Sten in diction, / Then Anna shows / Anything goes."

But the main problem must have been in her screen personality – or, rather, an intentional lack of one in the Hollywood sense. She was first and foremost an actress. In a German interview she revealed that she found the most appealing aspect of her work "this surrendering of one's personality in order to create another". "What do they want?" she said in another – American – interview. "I am an actress. I came here to work, to study. Not to give a monkey exhibition!" It was precisely her quality as an actress which conquered filmmakers in Russia, Germany, and the United States, including Goldwyn himself. Whereas Garbo and Dietrich were women from nowhere, fantasy figures immutable in their mystery, always presenting variations of the same make-believe. Anna Sten may have even been a better actress, but she was not play-acting. She was a person of flesh and blood with a gift for incarnating a character – which is why she is so convincing on the real streets of Moscow or Berlin. But even Gregg Toland, who shot all three of her Goldwyn pictures, couldn't make a 1934 Hollywood set habitable. (Though it must be said that she would have had even less chance in Soviet cinema of the 1930s.)

"Jolly, rather than exotic, describes Miss Sten," claimed an American reporter. "And glamour and allure do not go, somehow, with the undeniable wit and humor that she possesses. A thoroughly likable person, unpretentious and unspoiled, Miss Sten indicated volubly that she was sick unto death of being considered a veiled, inscrutable, silent and mysterious stranger from another planet."

Who knows – had Goldwyn presented her simply as a talented actress and not a star, her career might have developed along the lines of Katharine Hepburn or Ingrid Bergman. But after three flops in a row Goldwyn and Sten separated peacefully.

And peacefully Anna Sten continued to live in Hollywood, becoming one of the best-liked members of the community. (In 1943 she and her producer husband Eugene Frenke hid the fugitive Charles Chaplin and 17-year-old Oona O'Neill from the press covering the Joan Barry paternity suit.) Occasionally she made films. Minor ones. And she was good in them – much more convincing and diverse than in her Goldwyn spectacles. – Peter Bagrov

DEVUSHKA S KOROBKOI (When Moscow Laughs) [La ragazza con la cappelliera / The Girl with the Hatbox] (Mezhrabpom-Rus, USSR 1927)
Regia/dir: Boris Barnet; *scen:* Valentin Turkin, Vadim Shershenevich, Boris Barnet; *f./ph:* Boris Frantsisson, *asst.* Boris Filshin; *scg./des:* Sergei Kozlovskii; *aiuto regia/asst. dir:* N. Stepanov, Konstantin Oganesov; *cast:* Anna Sten (Natasha Korosteliova), Vladimir Mikhailov (suo nonno/*her grandfather*), Vladimir Fogel (Fogelev, il telegrafista/*a telegraphist*), Ivan Koval-Samborskii (Ilia Snegiriov), Serafima Birman (Madame Irene), Pavel Pol (Nikolai Matveevich, suo marito/*her husband*), Eva Miliutina (Marfushka, la loro domestica/*their maid*), Vladimir Popov (bigliettaio in stazione/*a ticket-seller at the train station*); data uscita/*rel:* 19.4.1927; 35mm, 1926 m., 83' (20 fps); *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum, Wien.
Didascalie in russo, con sottotitoli in inglese / *Russian intertitles, with English subtitles.*

Il debutto da regista indipendente di Boris Barnet (1902-1965) fu un film di propaganda per la lotteria di stato, commissionato dal Ministero Popolare delle Finanze. La Mezhrabpom si era specializzata in "film pubblicitari", avendo realizzato intorno alla metà degli anni '20 oltre una dozzina di questi film per le lotterie, il più fortunato dei quali era stato *Zakroyshchik iz Torzhka* ([Il sarto di Thorzhok], 1925) di Iakov Protazanov.
Devushka s korobkoi aveva molti tratti comuni con la commedia di Protazanov, non soltanto nella trama (un datore di lavoro disonesto dà al/alla protagonista un biglietto della lotteria di nessun valore al posto dello stipendio; biglietto che in seguito si rivelerà essere quello vincente) – e questo si spiega facilmente, dato che entrambe le sceneggiature erano state scritte da Valentin Turkin – ma anche nella scelta del cast. Il duo comico Serafima Birman e Eva Miliutina veniva direttamente da *Zakroyshchik iz Torzhka*, il protagonista maschile Ivan Koval-Samborskii era una stella fissa nei film di Protazanov e Pavel Pol aveva debuttato in *Aelita* sempre di Protazanov. Non a caso alla protagonista di *Zakroyshchik iz Torzhka*, Vera Maretskaya, sarà affidato il ruolo principale nella commedia successiva di Barnet, *Dom na Trubnoi* (La casa sulla Trubnaya, 1928; in programma alle Giornate 2009).
Questa serie di elementi determinò una svolta nella carriera di Barnet. Dai film di un discepolo di Lev Kuleshov sarebbe stato lecito aspettarsi una strenua difesa dell'onnipotenza del montaggio. Al contrario, le affermazioni di Barnet apparse in un articolo promozionale su *Devushka s korobkoi* (uno dei rarissimi testi da lui prodotti, e che pertanto può essere letto come una sorta di manifesto) prendevano decisamente le distanze dal cinema di montaggio: "Abbiamo fatto una scoperta che si è rivelata per noi una gradita sorpresa: era possibile costruire scene di grande efficacia espressiva non solo con la mediazione del montaggio ma anche tramite la mise-en-scène stessa. Avevamo la possibilità di girare senza l'aiuto dei primi piani per evidenziare un qualsiasi dettaglio importante. Una ripresa in 'totale' era più che sufficiente – senza l'interferenza del superfluo, non si distoglieva l'attenzione dal necessario. *Devushka s korobkoi* è il mio primo lavoro da indipendente e io ho scommesso tutto sugli attori".
Barnet non si limitò solo a preferire gli attori e la mise-en-scène al montaggio: il tipo stesso di recitazione su cui "scommetteva tutto" era quanto di più lontano si potesse immaginare dalla calcolata "danza psicologica" degli attori di Kuleshov. E, come fa notare Aleksandr Deriabin, sia la gestualità che l'aspetto di Serafima Birman – qui nel ruolo di Madame Irene, la magrissima padrona del negozio con ridicole pretese di eleganza – riprendono (e dileggiano) quelli della moglie e primadonna di Kuleshov, Aleksandra Khokhlova: per lo meno, la Birman non apparirà mai più con abiti simili né con una pettinatura di tal fatta. L'unico dei pupilli di Kuleshov con cui l'independente Barnet continuò a lavorare fu Vladimir Fogel – forse l'attore più versatile del cinema sovietico degli anni '20. Anche a distanza di molti anni dalla sua tragica scomparsa (Fogel si tolse la vita nel 1929) Barnet avrebbe continuato a citarlo come l'interprete ideale di ogni film che stava facendo.
Barnet ci teneva a sottolineare che lo script di *Devushka s korobkoi* era stato concepito espressamente per gli attori che poi recitarono nel film. Per questo le maschere, ingrediente base della commedia classica del muto, lasciano qui il posto a vivaci caratterizzazioni basate sulle personalità degli attori – in primis quella dell'affascinante Anna Sten.
La Sten incarnava un tipo di personaggio completamente nuovo per il cinema sovietico: una ragazza moderna, attiva, concreta e per nulla stilizzata. Decisamente bella – pur se di una bellezza non classica: il suo naso all'insù era altrettanto responsabile del suo successo quanto i suoi grandi occhi. Sarebbe bastato questo a farne la star di una commedia romantica, ma la Sten era anche un'attrice intelligente e di notevole talento.
In *Devushka s korobkoi* non si offrono molti spunti per un'attrice drammatica, ma la consapevolezza del proprio talento ha come risultato una rara combinazione di naturalezza e dignità di cui molte stelle del cinema degli anni '20 (e i loro personaggi) erano manifestamente prive. Solo grazie a una tale protagonista Barnet poté permettersi di affrontare un nuovo genere – un genere che anche Protazanov aveva già avvicinato e successivamente abbandonato per mancanza di coraggio. Barnet definì *Devushka s korobkoi* "una commedia morale di vita quotidiana". Tuttavia, alcuni decenni dopo, questo film e i suoi successori (che in Russia furono molto numerosi) sarebbero stati inclusi nella nebulosa definizione di "commedie poetiche". "Nel predisporre il materiale per una commedia", sosteneva Barnet, "è indispensabile trovare quel tipo di elementi comici che ci consentono di mostrare il buffo come parte organica della quotidianità". Egli stesso dichiarò in un'intervista: "Mi piace inserire scene comiche nel dramma e scene drammatiche nella commedia, ma ovviamente è tutta una questione di proporzioni."
Il senso delle proporzioni di Barnet è al contempo ammirevole e bizzarro. Mai pienamente soddisfatto dalle sceneggiature abilmente

Devushka s korobkoi [La ragazza con la cappelliera / The Girl with the Hatbox], Boris Barnet, 1927.

congegnate e rifinite, Barnet preferiva quelle imperfette che gli consentivano di improvvisare. Nei suoi film migliori (e da lui favoriti) le trame sono sempre piuttosto ingarbugliate. Fino agli ultimi due rulli di *Devushka s korobkoi*, Barnet sembra aver completamente dimenticato che il film dovrebbe propagandare la lotteria di stato. Lo stesso vale per *Dom na Trubnoi*, che avrebbe dovuto essere una commedia sullo scambio d'identità se l'esposizione da sola non avesse occupato i due terzi del film. In realtà è proprio la lunghezza di queste esposizioni a consentire a Barnet di mettere a fuoco alcuni dettagli apparentemente insignificanti – insignificanti per la trama, ma di vitale importanza per rivelare in modo discreto il carattere di un personaggio o di un'epoca. *Devushka s korobkoi* serba ancora alcuni elementi dello slapstick (che spariranno del tutto nei lavori successivi), ma a questi alterna sequenze documentarie, come nell'inseguimento di macchine, le cui gag tipicamente americane si svolgono nelle strade della Mosca del 1927 con le reazioni "autentiche" degli ignari passanti.

Poi Barnet realizzerà effettivamente una serie di commedie semi-documentarie – un genere apparentemente assurdo che sarebbe stato apprezzato solo decenni dopo e che potrebbe costituire una delle più originali riscoperte del cinema sovietico muto. Alla sua uscita, *Devushka s korobkoi* fu bistrattato dalla critica sovietica che lo definì bozzettistico e naïf, un confuso mix artistico di grottesco americano e commedia di costume tedesca. E il *New York Times* dedicò al film (distribuito negli Usa con il titolo di *When Moscow Laughs*) un'unica frase: "Tipico esempio di humour russo, dubitiamo fortemente che possa suscitare grande ilarità in un americano". – PETER BAGROV

The independent directorial debut of Boris Barnet (1902-1965) was a promotional film for the state lottery, commissioned by the People's Commissariat of Finance. Mezhrabpom specialized in such "commercials", having made more than a dozen lottery films in the mid-1920s, the most successful of them being Yakov Protazanov's The Tailor from Torzhok *(1925).*
The Girl with the Hatbox *had much in common with Protazanov's comedy, starting from the plot (a dishonest employer gives the protagonist a worthless lottery ticket instead of his/her wages; subsequently it turns out to be the winning number) – which is quite explicable, since both screenplays were written by Valentin Turkin – and finishing with the cast. The comic duo of Serafima Birman and Eva Miliutina were transferred directly from* The Tailor, *the leading man Ivan Koval-Samborskii was a permanent star of Protazanov's films, Pavel Pol's screen debut had been in Protazanov's* Aelita*. And it is no coincidence that the female star of* The Tailor from Torzhok, *Vera Maretskaya, was cast as the lead in Barnet's next comedy,* The House on Trubnaya Square *(1928; shown at the Giornate in 2009).*
Such a succession signified a turning point in Barnet's career. He was a disciple of Lev Kuleshov, and thus in his own films was expected to advocate the omnipotence of montage. Yet, Barnet's assertions in a promotional article on The Girl with the Hatbox *(one of the very few pieces of writing he ever produced, so that it could be regarded as a manifesto of a sort) are positively seditious in the face of montage cinema: "We came to a discovery that was pleasantly surprising for us: it was possible to construct scenes that impress not only by means of montage but by the* mise-en-scène *itself. We had the possibility to shoot without the help of close-ups to highlight one necessary detail or another. A long shot was enough – unnecessary things didn't interfere, didn't draw attention away from the necessary. This is my first independent work, and in it I stake all on the actors."*
Not only did he prefer acting and mise-en-scène *to montage, but the acting on which he "staked all" was as far from Kuleshov's calculated physiological dancing as possible. And, as Aleksandr Deriabin points out, both Serafima Birman's gestures and her appearance in the part of the scraggy and supposedly elegant shop-owner resemble (and mock) those of Kuleshov's wife and star Aleksandra Khokhlova: at least, never again did Birman appear in such dresses and with such a coiffure. The only one of Kuleshov's pupils with whom the independent*

Devushka s korobkoi, Boris Barnet, 1927. (Österreichisches Filmmuseum)

Barnet continued to work was Vladimir Fogel – perhaps the most versatile Soviet film actor of the 1920s. Years after his tragic death (Fogel committed suicide in 1929) Barnet was still including him in the imaginary ideal cast of the picture he was currently making.
Barnet emphasized that the screenplay of The Girl with the Hatbox *was intended specifically for those actors who ended up playing in the film. And therefore masks, the basis of a classical silent comedy, made way for full-blooded characters endowed with the actors' personalities – the most appealing of them being that of Anna Sten.*
She represented an entirely new type on the Soviet screen: a modern girl, live, tangible, and by no means stylized. She was beautiful indeed – though not with a classic beauty: her turned-up nose was no less responsible for her success than her enormous eyes. That alone could have made her the star of a romantic comedy, but Sten was also an intelligent and talented actress. There is not much work for a dramatic

actress in The Girl with the Hatbox*, but the awareness of her talent has itself resulted in a rare combination of facility and self-respect that most film stars of the 1920s (and their screen images) notably lacked. Only with such a star could Barnet come up with a new genre – a genre that Protazanov had once approached but lacked the courage to develop. Barnet defined* The Girl with the Hatbox *as an "everyday-life comedy of morals". But decades later this film and its successors (of which there were plenty in Russia) would suit the nebulous definition of a "lyric comedy". "While organizing the comedy material," Barnet said, "it is necessary to find such comic elements as would allow demonstrating the droll as an organic part of ordinary life." He also admitted in an interview: "I like to insert amusing scenes into dramas and dramatic scenes into comedies, but of course it's all a matter of proportion."*
Barnet's sense of proportion is bizarre and remarkable at the same time. He was never satisfied with well-developed and skilful screenplays, preferring imperfect ones which allowed him to improvise. And in his best (and favourite) films the plots are indeed tangled. He seems to forget until the last two reels that The Girl with the Hatbox *is supposed to promote the state lottery. The same thing happens in* The House on Trubnaya Square*, which should have been a comedy of mistaken identity if only the exposition didn't take up two-thirds of the film. But it is exactly these extended expositions that allow Barnet to focus on amusing and seemingly insignificant details – insignificant for the plot, yet vitally important for the unobtrusive portrayal of the characters and the epoch.* The Girl with the Hatbox *still has some elements of slapstick (which would disappear in his later films), but they are criss-crossed with documentary shots, as in the automobile chase, where typical American gags take place on the real streets of 1927 Moscow with "authentic" reactions of the real-life passers-by.*
Subsequently Barnet would indeed come up with his semi-documentary comedies – a seemingly absurd genre which may be one of the most original discoveries of the Soviet silent film. It was only to be appreciated decades later. On its release The Girl with the Hatbox *was treated by Soviet critics as a naïve sketch, an artistically confused mixture of American grotesque and German comedy of manners. And the* New York Times *honoured the film (released in the USA as* When Moscow Laughs*) with but a single phrase: "It is evidently typical of Russian humor and nothing that is likely to stir an American to any great degree of mirth." – PETER BAGROV*

ZEMLYA V PLENU (The Yellow Ticket) [La terra prigioniera / Earth in Chains] (Mezhrabpom-Rus, USSR 1928)
Regia/dir., scen: Fyodor Otsep; *f./ph:* Louis Forestier; *scg./des:* Sergei Kozlovskii; *aiuto regia/asst. dir:* Albert Gendelshtein, Naya Dobrianskaya; *cast:* Anna Sten (Maria), Ivan Koval-Samborskii (Yakov, *retired soldier*), Mikhail Narokov (Belskii, possidente/*landowner*), Anel Sudakevich (Anya, sua figlia/*his daughter*), Vladimir Fogel (suo genero/*his son-in-law*), Piotr Baksheyev (portinaio/*doorman*), Sofia Yakovleva (Katerina), Nikolai Batalov (compaesano di Maria/*Maria's fellow villager*), Konstantin Gradopolov (il bambino di Maria/*Maria's baby*), Vera Maretskaya (prostituta/*prostitute*), Daniil Vvedenskii (*bailiff and visitor of the brothel*), Mikhail Zharov (ballerino nel bordello/*dancer in the brothel*), Sofia Levitina (signora che cerca inserviente/*lady looking for a servant*), Inna Fyodorova (contadina/*peasant woman*), Ivan Chuveliov (contadino/*peasant*); riprese/*filmed:* 1927; data uscita/*rel:* 7.2.1928; 35mm, 2022 m., 80' (22 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.
Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

Alcuni dei momenti salienti nella vita e nella carriera di Anna Sten furono strettamente legati alle collaborazioni con Fyodor Otsep, una delle personalità di maggior spicco degli studi moscoviti Mezhrabpom-Rus. Collaborazioni cinematografiche che furono accompagnate dai pettegolezzi su una loro relazione amorosa.
Dopo un'esperienza pre-rivoluzionaria come vicedirettore di una rivista di cinema e sceneggiatore, Otsep entrò a far parte del nuovo apparato burocratico del cinema sovietico, dove avrebbe assunto vari incarichi. Il più importante fu quello di supervisore artistico e sceneggiatore della società Rus, che nel 1924 era stata incorporata dall'ente cinematografico di Sostegno Internazionale ai Lavoratori (Mezhrabpom), un'organizzazione nata in Germania per aiutare la Russia sovietica, dando origine alla Mezhrabpom-Rus. La nuova struttura, pur serbando, come sostenne l'attrice Aleksandra Khokhlova, "tradizioni commerciali pre-rivoluzionarie", era mirata a propagandare gli ideali e le conquiste del sistema sovietico. Con la sua inclinazione per un cinema commerciale e di forte richiamo popolare, Otsep contribuì in modo decisivo al successo dello studio, in primis grazie al suo talento di sceneggiatore; mentre lavorò meno assiduamente come regista.
Zemlya v plenu fu il secondo film da protagonista per la Sten e la seconda prova registica di Otsep, nonché la sua ultima produzione interamente sovietica. Otsep aveva esordito nella regia con *Miss Mend* (1926), un film d'avventura in 3 parti co-diretto con Boris Barnet, la cui caratteristica principale era quella di combinare alcuni superficiali riferimenti alla nuova ideologia con le pratiche tradizionali del cinema d'intrattenimento. Dopo un secondo film, *Zhivoi trup* / *Der lebende Leichnam* / *Das Ehegesetz* (1929), adattamento sovietico-tedesco del dramma *Il cadavere vivente* di Tolstoj, Otsep proseguì la sua carriera in Germania, assecondando i gusti del nuovo pubblico e impegnandosi a perfezionare la sua visione di cinema "civile" e commercialmente redditizio. Anche la Sten si trasferì in Germania, dove fu la protagonista del primo film sonoro di Otsep, un altro adattamento da un classico della letteratura russa*, Der Mörder Dimitri Karamasoff* (1931), basato sul romanzo di Dostoevskij. Le loro strade si incontreranno di nuovo nel 1943, nella Hollywood del tempo di guerra, quando Otsep co-diresse la Sten in *Three Russian Girls*, remake di un film patriottico sovietico.
Zemlya v plenu si apre su un lirico paesaggio agreste – uno dei riferimenti visivi alla natura che costellano il film – e si sviluppa come

un dramma sul cinismo umano e la degradazione sotto il regime zarista, con il fatale conflitto di classe che contrappone il villaggio e la città.
Il tema centrale del film ruota attorno al personaggio interpretato dalla Sten, la cui recitazione è mirata a tratteggiare lo sviluppo del personaggio dall'innocenza alla sua caduta e di nuovo all'innocenza. La personalità esotica della Sten – accentuata in qualche scena dall'etnicità dell'abbigliamento russo – e il suo palpabile fascino sono compensati dalla recitazione controllata di Ivan Koval-Samborskii, che interpreta con delicatezza e grazia il ruolo potenzialmente melodrammatico del marito tradito.
Louis Forestier, un ex cameraman della Gaumont che si trasferì in Russia nel 1910 diventando uno dei maggiori direttori della fotografia di quel cinema, è l'ideatore dei drammatici primi piani del volto della Sten: "ritratti" mirati a rispecchiare l'ansia e i travagli della sua esistenza più che ad esaltarne la bellezza. L'atmosfera angosciosa è ulteriormente accentuata dai set disegnati da Sergei Kozlovskii, un altro veterano del cinema russo e sovietico che dette il suo contributo alle migliori produzioni Mezhrabpom, tra cui la celebre trilogia di Pudovkin. In *Zemlya v plenu*, la sintonia tra Kozlovskii e il tema del film emerge con particolare evidenza nelle espressive – se non espressioniste – immagini del milieu urbano, epitome di solitudine e disperazione.
Nonostante le reazioni negative della critica contro i cliché borghesi del film spacciati per analisi sociale, *Zemlya v plenu* fu un successo commerciale. Otsep dimostrò di possedere uno stile personale, da lui maturato, va detto, sotto l'influenza del più illustre dei suoi colleghi della Mezhrabpom, Vsevolod Pudovkin: padronanza della *mise-en-scène*, frammentari ma potenti paesaggi lirici e inserti simbolici (come, ad esempio, le immagini degli appezzamenti di terreno "conquistati" dai latifondisti col filo spinato), scene di esplosioni ed efficacia significativa di oggetti apparentemente "insignificanti", quali un sifone di seltz o i nastri di un abito femminile. *Zemlya v plenu* aprì una fase importante anche nella carriera della Sten, procurandole grande popolarità sia in Unione Sovietica sia all'estero, dove il successo del film (distribuito col titolo di *The Yellow Ticket*) fu assicurato dal valore esportabile del suo esotismo a forti tinte e dalle efficienti relazioni della Mezhrabpom con il mercato extra-sovietico. – SERGEI KAPTEREV

Some of the most significant moments of Anna Sten's life and career were inseparable from those of Fyodor Otsep, one of the principal figures at Moscow's Mezhrabpom-Rus Studios. Besides their cinematic collaborations, there were also strong rumors of a romantic relationship.
Otsep entered Soviet cinema with pre-revolutionary experience in film journalism and scriptwriting, and occupied several positions within the new bureaucratic apparatus. More importantly, he became the artistic supervisor and scenarist at the Rus company, which in 1924 was incorporated with the film bureau of the International Workers' Aid (Mezhrabpom) organization, established in Germany to assist Soviet Russia, to form Mezhrabpom-Rus. The newly established structure was oriented towards propagating Soviet ideals and achievements, while preserving, in the words of actress Aleksandra Khokhlova, "pre-revolutionary commercial traditions". With his inclination for commercially successful, mass-appeal cinema, Otsep became a major contributor to the studio's success, mostly via his talent for screenwriting; he directed less frequently.
Earth in Chains *was Sten's second major role and Otsep's second directorial effort, as well as his last fully Soviet production. His first film, co-directed with Boris Barnet, was the 3-part adventure story* Miss Mend *(1926), which characteristically combined some superficial references to the new ideology with more traditional entertainment methods. After his next film,* Der lebende Leichnam / Zhivoi Trup*, a 1929 Soviet-German adaptation of Leo Tolstoy's play* The Living Corpse*, Otsep continued his career in Germany, adapting to new audiences and striving to implement his vision of commercially viable and "civilized" cinema. Sten also found herself abroad, starring in Otsep's first sound film, another adaptation of a Russian literary classic,* Der Mörder Dimitri Karamasoff *(1931), based on Dostoevsky's novel. In 1943 their paths crossed again in wartime Hollywood when Otsep co-directed Sten in* Three Russian Girls*, a remake of a patriotic Soviet film.*
Earth in Chains *opens with a lyrical shot of a rural landscape – one of the images of nature which systematically punctuate the film's narrative – and develops into a drama of human cynicism and degradation under the Tsarist regime, and irreparable class conflicts and contrasts between the village and the city.*
Sten's role is central to the film's theme. Her acting aims to outline the development of a character from innocence to her downfall and then back to innocence. Her exotic persona – accentuated in some episodes by her ethnic Russian garb – and palpable charm are offset by the more subdued acting of Ivan Koval-Samborskii, who underplays the potentially melodramatic role of Sten's abandoned husband with tact and grace.
Louis Forestier, an early Gaumont cameraman who moved to Russia in 1910 and became one of the country's first cinematographers, is responsible for the dramatic close-ups of Sten's face: reflecting the ordeals of her existence, these are "portraits" of anxiety rather than beauty. The atmosphere of anxiety is further emphasized by the sets designed by Sergei Kozlovskii, another veteran of Russian and Soviet cinema who contributed to the best Mezhrabpom productions, including the famous Pudovkin trilogy. In Earth in Chains*, Kozlovskii's understanding of the film's theme is especially evident in the expressive – if not expressionist – images of the urban milieu, the epitome of loneliness and despair.*
In spite of negative critical reactions against the film's "bourgeois" clichés presented under the guise of social analysis, Earth in Chains *was a commercial success. It also demonstrated characteristics of Otsep's personal style, formed, it may be claimed, under the influence of his more prominent Mezhrabpom colleague Vsevolod Pudovkin: mastery of the* mise-en-scène*, fragmentary but powerful lyrical landscapes or symbolic inserts (for example, shots of land plots "captured" by landlords with barbed wire), shots of explosions, and the significance*

of "insignificant" objects, such as a soda siphon or the ribbons of a woman's dress.
For Sten, Earth in Chains *opened an important phase in her career. It brought her popularity both within the Soviet Union and abroad (where the film played under the title* The Yellow Ticket*), due to the export value of the film's exotic sensationalism and Mezhrabpom's useful connections in non-Soviet film markets. – SERGEI KAPTEREV*

PROVOKATOR (Ego Kariera / V Pautine) [Provocatore; Informatore; La sua carriera; Nella tela del ragno / Agent Provocateur; Stoolpigeon; His Career; In the Spider's Web] (VUFKU, Yalta, USSR 1928)
Regia/dir: Viktor Turin; *scen:* Aleksandr [Oles'] Dosvitnyi; *f./ph:* Mikhail Belskii; *scg./des:* Abram Goncharskii; *aiuto regia/asst. dir:* G.F. Zosimov, Anna Levodarova, Sergei Skriabin; *mont./ed:* David Volzhin; *cast:* Anna Sten (Lipa Khromova, una studentessa/*a student*), Vladimir Kriger (Borovsky, ricco proprietario terriero/*a prosperous land-owner*), Nina Tairova (sua moglie/*his wife*), Nikolai Kutuzov (Viktor Borovsky, il figlio studente/*their son, a student*), Anna Dodonova (Lidia Ziger, la sua fidanzata/*his fiancée*), Anna Agramova (madre di Lidia/*Lidia's mother*), G.F. Zosimov (lo studente rivoluzionario/ *student* Zubenko, *a revolutionary*), Larisa Liliyeva (Nina Bakhmetieva), V. Komar (Ivanov, uno studente/*a student*), Nikolai Panov (Bakhmin, colonnello di polizia/*police colonel*), M. Arbenin (Struzky, capitano di polizia/*police captain*), Lev Konstantinovskii, Leonid Danilov (studente/ *student*), Karl Tomskii, Vladimir Uralskii (conservatore/*conservative*); riprese/*filmed:* 1927; *data uscita/rel:* 16.10.1928 (Russia); *orig. l:* 2315 m.; incompleto/*incomplete*, DCP, 77' (trascritto a/*transferred at* 17 fps); *fonte copia/print source:* Oleksandr Dovzhenko National Centre, Kiev.
Didascalie in russo / *Russian intertitles.*
La studentessa Lipa di *Provokator* fu probabilmente il primo ruolo cinematografico di Anna Sten. Viktor Turin inizia le riprese del film nel 1923, offrendo alla graziosissima debuttante un ruolo all'apparenza marginale per la storia e che non figura neppure nella sinossi del film. Lipa, l'amica della rivoluzionaria terrorista, è una giovane studentessa che proviene da una famiglia onesta ma priva di mezzi, una delicata ragazza d'altri tempi, che arrossisce e sviene, e il cui personaggio porta il cognome di Khromova, lo stesso delle eroine di Vera Kholodnaya e Lidia Koreneva, sorelle rivali nel celebre melodramma *Zhizn' za zhizn'* (Vita per vita, 1916). Il capolavoro di Bauer non poteva essere sconosciuto agli studi del VUFKU (Centro direttivo della fotocinematografia panucraina) creati in Ucraina nel 1922, sulle basi dei vecchi studi cinematografici pre-rivoluzionari di Khanjonkov, Ermoliev, Kharitonov, ecc. e che offrirono rifugio ai registi del cinema d'epoca zarista come Vladimir Gardin e (in seguito) Piotr Tchardynin.
Il personaggio marginale interpretato dalla Sten esce tuttavia dall'ombra e assume un ruolo importante nella struttura del film. La polizia arresta la ragazza e le fa pressione col ricatto, le percosse e il denaro per indurla a diventare un'informatrice. Lipa, per quanto fragile all'apparenza, trova la forza di rifiutare, diventando così l'antitesi di Viktor, il protagonista maschile, studente di famiglia agiata attirato dal romanticismo della clandestinità, che crolla facilmente sotto la pressione della polizia e, diventato traditore e informatore, provoca la morte degli amici. In questa contrapposizione di caratteri, la Sten trova la possibilità di mostrare l'evoluzione della sua eroina, che passa dalla timidezza iniziale all'estremo coraggio di gettare un calamaio in faccia al poliziotto e di minacciarlo con un revolver. Ovviamente, la sua audacia le costerà cara: tre giorni dopo, i giornali ci informano che il cadavere della signorina Khromova è stato ripescato nel fiume. La motivazione ufficiale del "suicidio" della ragazza è peraltro conforme alle tradizioni del melodramma russo degli anni '10 – un caso di amore infelice.
La lavorazione del film si protrasse per quattro anni a causa dei conflitti sorti tra il regista e la direzione degli studi VUFKU. Per Viktor Turin (1895-1945) rappresentò il debutto nella regia a un anno di distanza dal suo ritorno in Unione Sovietica; cresciuto negli Usa (1912-1922) si era diplomato presso il M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology) e aveva lavorato a Hollywood come attore e scrittore di soggetti. Per questo, si permise di criticare lo script di Dosvitnyi (Aleksandr Skripal-Mischenko, 1891-1934), uno scrittore ucraino che era redattore capo della VUFKU e uno dei fondatori degli studi di Yalta in cui fu girato il film. Turin accusò lo script di molteplici falsità ideologiche, ma i capi del VUFKU insistettero sulla sua realizzazione. Turin rimandò le riprese con il pretesto che l'attrezzeria di cui disponeva non era sufficiente. Accusato a sua volta di errori ideologici, fece intervenire una commissione di controllo cui presentò le sue giustificazioni. Il film fu infine terminato, ma nel frattempo il consiglio di presidenza del VUFKU era stato rinnovato e i nuovi capi lo censurarono, imponendogli un nuovo montaggio e pesanti tagli che colpirono al cuore la storia stessa.
Ciò non fu tuttavia un grosso ostacolo per la carriera di Turin, che nel frattempo aveva girato un altro film (*Borba gigantov* [La battaglia dei giganti], 1926) sempre per il VUFKU, e in seguito divenne famoso grazie al documentario *Turksib* (1929), basato su una sceneggiatura di Yakov Aron and Viktor Shklovsky.
Ben diverso fu il destino di Oles Dosvitnyi. Nel marzo 1928, durante il Congresso del partito dedicato al cinema, i capi del VUFKU furono accusati di nostalgia per il cinema zarista perché avevano fatto lavorare i "vecchi registi reazionari". Le purghe del 1929 costarono il posto di redattore capo del VUFKU a Dosvitnyi, che quattro anni dopo fu accusato di attività controrivoluzionarie, arrestato e fucilato.
Poiché la distribuzione dei film ucraini stentava a organizzarsi, *Provokator* uscì in Russia solo nell'ottobre 1928 e suscitò reazioni critiche molto contrastanti. La rivista moscovita *Kino* accusò questa "novità cinematografica" di essere banale, antiquata, naïve e di usare le immagini come mera illustrazione delle didascalie. Lo stesso critico trova che gli interni siano poco interessanti e che il film sia mal montato e mal illuminato a tal punto che occorre fare uno sforzo per riconoscere gli attori all'inizio di ogni ripresa. Il critico della rivista *Zhizn Iskusstva* fu molto più magnanimo, soprattutto

Anna Sten in *Provokator,* Viktor Turin, 1928.

per quanto riguardava il copione: una storia importante dal punto di vista "psicologico", che descrive la trasformazione dello studente rivoluzionario in inforamtore della polizia con una ricostruzione originale e rispettosa dei "dettagli d'epoca". Si mostrò tuttavia molto scettico nei confronti della regia di Turin che, a suo dire, si inseriva nella tradizione del "dramma psicologico alla tedesca" (immaginiamo che uno dei motivi del rimprovero fosse in primis la scena della prigione in cui lo studente Viktor è ossessionato dalla visione di se stesso – come è ora, come sarà da forzato e poi da vecchio ergastolano – tre immagini che appaiono in split screen e che lo spaventano al punto di accettare la collaborazione con la polizia).

È tuttavia interessante notare come i due critici, pur non mostrandosi molto soddisfatti della recitazione, elogino entrambi Anna Sten. L'autore dell'articolo di *Zhizn iskusstva* scrive: "Nonostante ciò, Anna Sten è magnifica. Riesce a creare un'immagine straordinaria, dolce e toccante nel piccolo ruolo della studentessa, a quanto pare, il suo primo ruolo cinematografico". Il severo critico di *Kino* si spinge oltre: "Gli attori di questo film sono molto diversi, dal rispettabile Panov all'eterno mascalzone Koutouzov, e infine Anna Sten, che è giovanissima, ma già molto divertente e accattivante nelle sue movenze. Ma questa attrice è solo una piccola macchia brillante, che si perde sullo sfondo grigio del film. Ecco perché il calcolo fatto dai distributori del VUFKU – lanciare un vecchio film sfruttando il nome oggi molto popolare della Sten – non pare molto fondato."

Così la prima particina della giovane debuttante Anna Sten diventa un atout della Sten diva per richiamare gli spettatori russi alla première di un film ucraino diretto da un regista sovietico formatosi a Hollywood e realizzato imitando i film tedeschi.

Natalia Nussinova

The student Lipa in Agent provocateur *seems to have been Anna Sten's first role in the cinema. It was probably in 1926 that Viktor Turin offered to the very pretty beginner the part of a character who seems marginal to the story, and does not even figure in the synopsis of the film that he had been shooting since 1923. Lipa, the girlfriend of the revolutionary terrorist, is a little student, a young girl from a good, honest but not rich family, a delicate young lady in the old style, who blushes and faints, and whose character bears the surname Khromova, like the heroines played by Vera Kholodnaya and Lidia Koreneva, rival sisters in the famous melodrama* Zhizn' za Zhizn' *(A Life for a Life). Bauer's 1916 masterpiece could surely not have been unknown in the VUFKU studios, established in the Ukraine in 1922 on the basis of the old pre-revolutionary studios of Khanzhonkov, Ermoliev, Kharitonov, etc., and giving shelter to such directors from the Tsarist cinema as Vladimir Gardin and subsequently Piotr Tchardynin.*

But the marginal character played by Sten comes out of the shadows to assume an important place in the structure of the film. The police arrest the girl, using blackmail, aggression, and even money to try to make her become an agent provocatrice. *Fragile though she seems, she nevertheless finds the strength to refuse, and it is thus that she becomes the antithesis of the* agent provocateur *Viktor, the main hero, a student from a well-off family, inspired by the romantic and clandestine, who readily cracks under police pressure and becomes a traitor and informer, resulting in the death of his friends. It is in this counterpoint of characters that Sten found the opportunity to show the evolution of her heroine, who passes from timidity to extreme courage, to the point of throwing an inkwell in the face of the policeman and threatening him with a pistol. And of course her*

courage costs her dear: three days later the newspapers tell us that the body of Miss Khromova has been fished out of the river. The official explanation of the "suicide" is quite in keeping with the traditions of Russian melodrama of the 1910s – a case of unhappy love.
Work on the film lasted 4 years, owing to conflicts between the director and the management of VUFKU studios. For Viktor Turin (1895-1945) this marked his debut as a director, following his return to the USSR; he had lived in the United States (1912-22), been educated at M.I.T. (Massachusetts Institute of Technology), and had worked in Hollywood as an actor and synopsis writer. But he took the liberty of criticizing the scenario by Oles' Dosvitnyi (Aleksandr Skripal-Mischenko, 1891-1934), a Ukrainian writer who was editor-in-chief at VUFKU and one of the founders of the Yalta studios where the film was made. Turin blamed the scenario for many ideological errors, but the VUFKU bosses insisted on the production. Turin delayed the shooting on the pretext that the facilities given him were unsatisfactory. Accused in his turn of ideological errors, he called for a control commission at which he offered his justification. But finally, just as the film was finished, the presidential council of VUFKU was renewed, and the new heads criticized him, demanding re-editing involving serious cuts which affected the very heart of the story.
For Turin this was not very worrying, because he had meanwhile made another film, Struggle of Giants *(1926), also for VUFKU, and then acheived fame thanks to the documentary* Turksib *(1929), with its scenario by Yakov Aron and Viktor Shklovsky.*
But Dosvitnyi's ending was to be much different. The Party Congress on Cinema in March 1928 accused the heads of VUFKU of nostalgia for Tsarist cinema and of having employed "old reactionary directors". As a result of the purges that followed, Dosvitnyi lost his post as chief editor at VUFKU in 1929; four years later he was accused of counterrevolutionary activity, arrested, and shot.
Since the distribution of Ukrainian films in the USSR took time, Agent provocateur *was not released in Russia until October 1928, when it provoked very opposing reviews. The Moscow newspaper* Kino *reproached this "screen novelty" for being banal, old-fashioned, and naïve, and using the images to illustrate the intertitles.* Kino*'s critic went on to complain of the uninteresting interiors: "It is very badly staged, and so badly lit that it takes some effort to recognize the actors at the start of every shot." The critic of the revue* Zhizn Iskusstva *was much more tolerant, especially with regard to the scenario – in his view, it was an important story from the "psychological" viewpoint, demonstrating the transformation of the revolutionary student into an* agent provocateur *for the police, with a precise and original representation of "details of the period". However, he was more sceptical regarding Turin's direction, which he considered reproduced the tradition of the "German psychological genre" (we can assume that the reason for this was the scene in the prison where the student Viktor is obsessed by visions of himself, as he is now, as a future prisoner, and as an old convict, all three images appearing in split-screen and making him so fearful that he agrees to collaborate with the police).*
It is notable that though neither critic is very satisfied with the acting, both appreciate Anna Sten. The author of the article in Zhizn Iskusstva *writes: "And yet Anna Sten is magnificent. She has succeeded in creating a remarkable image, sweet and touching, for the quite small role as the student, which is, it appears, the first part she has played." The severe critic of* Kino *goes even further: "The actors in the film are very different; here is the respectable Panov, the eternal scoundrel Kutuzov, and finally Anna Sten, who is very young, but already very amusing and* piquant *in her movements. But this actress is only one very small bright spot, lost in the gray background of the film. … This is why the calculation of VUFKU's distributors, to launch an old film taking advantage of the name of Sten, which is now in vogue, has little chance of succeeding."*
Thus it was that the first small role of the young novice Anna Sten, making her film debut, became a trump card for Sten the Star, which was to attract Russian spectators to the premiere of a Ukrainian film, made by a Soviet director formed in Hollywood and imitating German films. – NATALIA NUSSINOVA

MOI SYN (Syn / Staroe derzhit) [Mio figlio / My Son; Son; The Old Keeps] (Sovkino, Leningrad, USSR 1928)
Regia/dir: Yevgenii Cherviakov; *scen:* Aleksandr Macheret, Viktor Turin, Yuri Gromov, Yevgenii Cherviakov, dal racconto/*from the story* "Caso n. 3576"/*"Case No. 3576"* di/*by* Dmitrii Sverchkov; *f./ph:* Sviatoslav Beliayev; *scg./des:* Semion Meinkin; *aiuto regia/asst. dir:* Nikolai Dirin; *asst:* Mikhail Gavronskii, Pavel Morozov; *cast:* Anna Sten (*Olga Surina*), Gennadii Michurin (*Andrei Surin*), Piotr Beriozov (*Trofim*), Olga Trofimova (vicina grassa/*fat neighbour*), Yelena Volyntseva (vicina magra/*skinny neighbour*), N. Mikhailova (vecchia vicina/*old neighbour*), Ursula Krug (madre del bambino morto/*mother of the dead child*), Nadezhda Yermakovich (prostituta/*prostitute*), Nikolai Cherkasov ("Pat"), Boris Chirkov ("Patachon"), Piotr Beriozov ("Charlie Chaplin"), Yevgenii Cherviakov (ubriaco/*drunk*), Vladimir Stukachenko (capo commissione locale/*Head of the local committee*), Boris Feodosiev (comandante dei pompieri/*Head of the fire brigade*), Gleb Bushtuev, Piotr Kuznetsov, Sergei Yegorov-Bystrov (pompieri/*firemen*), Mark Cherviakov (bambino/*child*); data uscita/*rel:* 21.8.1928; *orig. l. (35mm):* 1900 m.; DVD (da/*from* 16mm), 49'; *fonte copia/print source:* Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, Buenos Aires.
Didascalie in russo, con sottotitoli in inglese / *Russian intertitles, with English subtitles.*
La riscoperta da parte di Fernando Martin Peña e Paula Félix-Didier nel Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken di Buenos Aires (la stessa fonte del recente ritrovamento del *Metropolis* integrale) di 5 dei 7 rulli di *Moi syn* di Yevgenii Cherviakov può essere considerata la più importante riapparizione in ambito sovietico della seconda metà del secolo scorso. Il film rappresenta uno dei rari casi in cui i testi di storia del cinema andrebbero riveduti, se non addirittura riscritti. Ma ciò richiederà probabilmente ancora molto tempo: i film di Cherviakov (1899-1942) sono stati completamente dimenticati, perfino nel suo

Paese natale. Per almeno sette decenni i suoi tre lavori principali sono stati ritenuti perduti. Fino alla fine dei loro giorni, i colleghi ed amici di Cherviakov, tra cui Leonid Trauberg, Sergei Yutkevich e Sergei Vasiliev, considerarono un punto d'onore di mantenerne viva la memoria – ma ora sono morti e i loro ricordi sono ricordo con loro.

In Russia i film di Cherviakov furono lodati come un modello di cinema poetico solo per un breve periodo, che coincise però con il biennio 1928-29, in altre parole con gli anni di massima produttività del cinema sovietico. Era opinione comune che Cherviakov, insieme con Vsevolod Pudovkin e Aleksandr Dovzhenko, rappresentasse il ramo "personale" e "soggettivo" del cinema d'avanguardia, mentre Eisenstein e Vertov formavano quello "oggettivo" e "globale".

Peraltro, Cherviakov non si limitò solo a polemizzare con l'estetica della "tipizzazione" e del montaggio, ma si dissociò apertamente dal "cinema intellettuale" alla Eisenstein. Nei tardi anni '20 il problema del nuovo stile di vita sovietico era ritenuto un tema di vitale importanza per l'arte del cinema, e vi fu perfino uno specifico filone: i cosiddetti film "di vita quotidiana" (*bytovye*), realizzati da registi importanti quali Fridrikh Ermler, Boris Barnet e Abram Room. Pur facendo anch'egli nominalmente parte di questo gruppo, Cherviakov meriterebbe qualche distinguo. Come ebbe a scrivere lui stesso in uno dei suoi rari saggi: "Il mio scopo principale era quello di mostrare, attraverso il mezzo del cinema, la rabbia, l'amore, la disperazione, la gelosia – in breve, l'intera gamma dei fenomeni emotivi comunemente chiamati 'passioni umane'. E di mostrarli al di fuori da ogni elemento accessorio storico, di vita quotidiana (*bytovye*), industriale o altro." In altri termini, *Moi syn* di Cherviakov può essere definito l'antitesi di *Tretya Meshkanskaya* di Room.

Moi syn fu il secondo e il più importante film di Cherviakov. Non fu lodato solo dai critici e dagli altri cineasti, ma piacque molto anche al pubblico – in Germania (dove fu distribuito col titolo di *Das Kind des Anderen*) e anche in Russia. Il regista era riuscito a soddisfare tutti nascondendo il suo manifesto di cinema soggettivo, o, come sarebbe stato definito 20 anni dopo, esistenzialista, sotto la forma esteriore di un melodramma classico. La trama è estremamente semplice. Una moglie dice al marito che il loro bambino appena nato non è suo figlio. E questo è in sostanza l'unico evento del film. Fino alla fine il marito è ossessionato dalle proprie emozioni ed angosce. Scopre chi è il vero padre, ma non è questo a turbarlo. E neanche la moglie. Perché ciò che lo scombussola di più non è la scoperta del figlio di un altro uomo, né l'infedeltà della moglie e neppure le chiacchiere o lo scherno dei vicini: qualcosa nella sua routine è cambiata per sempre – non importa cosa, esattamente – ed è questo che lo frastorna.

"Non oggetti, masse, bei panorami o elaborati trucchi di montaggio, ma la gente. Il conflitto psicologico che nasce tra due persone qualunque, oggi, in un ambiente grigio e monotono in mezzo ad altre persone altrettanto ordinarie e con i loro stessi difetti e virtù", scriveva Cherviakov nel medesimo saggio. Questo farebbe pensare a un'attitudine per il *Kammerspiele*. Nondimeno, lo stile di *Moi syn* è molto più vicino all'impressionismo che all'espressionismo, e presenta molti tratti comuni coi lavori di Jean Epstein (coi quali è peraltro abbastanza improbabile che Cherviakov avesse molta familiarità).

La critica occidentale rilevò "l'invidiabile misuratezza" dello stile di Cherviakov. Che in effetti non serba alcuno dei febbrili sperimentalismi tipici dell'avanguardia sovietica degli anni '20, quali sovraimpressioni, dissolvenze, movimenti di macchina bizzarri o effetti di luce troppo "facili". Cherviakov considerava il volto umano non solo "il vero centro di ogni film lirico" ma anche "il più perfetto degli 'strumenti' di produzione". I primi piani di *Moi syn* sono così dilatati e i suoi campi medi (e i pochi campi lunghi) così ascetici, che lo spettatore è costretto ad osservare ogni segno di vita da un punto di vista molto ravvicinato, per cui anche il minimo movimento diventa significante. Questi lunghissimi primi piani disorientavano lo spettatore più o meno alla stessa stregua del montaggio rapido del cinema classico sovietico. D'altronde, questo non sarebbe stato possibile senza lo svuotamento (o, per meglio dire, la purificazione) dell'inquadratura e senza le sottili sfumature tonali dei ritratti: il cameraman Sviatoslav Beliayev e il set designer Semion Meinkin furono gli abili coadiutori di Cherviakov per tutto il periodo del muto.

Anna Sten fu l'attrice preferita di Cherviakov, e lei, a sua volta, lo considerava uno dei migliori registi al mondo: anche a svariati decenni di distanza e dopo aver lavorato con E.A. Dupont, Robert Siodmak, Rouben Mamoulian e King Vidor. I due avevano già fatto un paio di film insieme e stavano per girarne un terzo quando la Sten partì per la Germania. All'epoca in cui iniziò la lavorazione di *Moi syn* lei era già una star, ma fu proprio questo film a imporla come una delle migliori attrici del cinema sovietico. Il suo partner nel film, Gennadii Michurin ricordava: "Anna Sten era un'attrice sicura di sé, intelligente, volitiva e molto interessante, ma non aveva una forma mentis russa. Era troppo razionale". Forse fu proprio questa razionalità a permettere alla Sten e a Michurin (anch'egli di temperamento piuttosto moderato) di assecondare le nebulose richieste del regista, il quale pretendeva che trasmettessero le loro emozioni solo attraverso gli occhi, senza l'aiuto della mimica o della gestualità. Anche i critici più benevoli rilevarono che "le tecniche liriche di Cherviakov appaiono meramente individualistiche", e posero l'accento sulla sua "attitudine ad annacquare i contenuti sociali del soggetto". Nel 1928 questo poteva ancora essere visto come una peculiarità; pochi anni dopo sarebbe stato considerato un crimine. Cherviakov ebbe non di meno il tempo di influenzare quei pochi tra i suoi contemporanei che aspiravano ad allontanarsi dalla linea generale della cinematografia sovietica, in primis Aleksandr Dovzhenko (a quanto pare, Cherviakov era l'unico regista di cui Dovzhenko ammettesse pubblicamente l'influenza). Ma l'opinione più diffusa fu quella espressa da un funzionario della cultura: "Credo che si tratti di un lavoro ricercato ma al contempo abbastanza prematuro oggi per la nostra cultura cinematografica e anche per la cultura del nostro pubblico. Dubito fortemente che sia auspicabile proseguire con iniziative analoghe. In questo momento il cinema sovietico deve affrontare problematiche di ben altra importanza e significato". – Peter Bagrov

The rediscovery by Fernando Martin Peña and Paula Félix-Didier in the Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken in Buenos Aires (the source of the recently found complete Metropolis) of 5 out of the 7 reels of Yevgenii Cherviakov's My Son *can be considered the most important Soviet resurrection in the last half century. Here is the rare case when film history books should be not re-written perhaps, but re-edited. Though it will probably take a long time: the films of Cherviakov (1899-1942) are completely forgotten, even in his native country. For seven decades all three of his major works have been considered lost. Until the end of their days, his colleagues and friends, such as Leonid Trauberg, Sergei Yutkevich, and Sergei Vasiliev, regarded it as a point of honour to keep his memory alive – but now they are dead, and so is the memory.*

Cherviakov's films were proclaimed a model of poetic cinema in Russia for only a short period: but that period happened to be 1928-29, the peak of Soviet silent filmmaking. The general view was that together with Vsevolod Pudovkin and Aleksandr Dovzhenko he represented the "personal" and "subjective" branch of avant-garde cinema, while Eisenstein and Vertov formed the "objective" and "global" one.

But Cherviakov did not only polemicize against typage*-montage aesthetics (he directly dissociated himself from Eisenstein's "intellectual cinema"). In the late 1920s the problem of a new Soviet lifestyle was considered a theme of vital importance for the art of film, and there was even a special category of so-called "everyday life" (*bytovye*) films, made by such major directors as Fridrikh Ermler, Boris Barnet, and Abram Room. Nominally belonging to this group, Cherviakov should be distinguished from it. As he wrote in one of his few essays: "My main task was to show, by means of cinema, anger, love, despair, jealousy – in short, the entire complex of emotional phenomena that is called 'human passions'. To show it outside any historical, everyday life (*bytovye*), industrial or any other accessories." In a way, Cherviakov's* My Son *may be called the antithesis of Room's* Bed and Sofa.

My Son *was Cherviakov's second and most important film. Not only was it praised by critics and fellow filmmakers, but it was well received by the audience, too – in Germany (where it was released as* Das Kind des Anderen*) as well as in Russia. The director was able to satisfy everyone by hiding his manifesto of subjective, and, as it would be called 20 years later, existentialist cinema in the shell of a classical melodrama. The plot is as simple as can be. The wife tells her husband that their newborn son is not his. And this is practically the only event in the film. Until the very end the husband is obsessed with his own emotions and anxieties. He discovers who the father is, but that does not worry him. And neither does the wife. For it is not another man's child, nor his wife's infidelity, nor even the gossip and sneers of the neighbours which unsettle him. Something in his routine has changed – it doesn't really matter what, exactly – and that is what stuns him.*

"Not objects, masses, beautiful views, and elaborate tricks of montage, but people. A psychological collision of two common people of today, in a dull, grey environment among other equally ordinary people with all their virtues and defects," Cherviakov wrote in the same essay. This dictates a Kammerspiele*-like attitude. Yet, the style of* My Son *is much closer to Impressionism than to Expressionism, resembling the works of Jean Epstein (with which Cherviakov was unlikely to have been very familiar).*

Western critics noted the "enviable restraint" of Cherviakov's style. There are none of the hectic experiments typical of the Soviet avant-garde of the 1920s, such as multiple exposures, dissolves, extravagant camera movement, or "obvious" lighting effects. Cherviakov considered the human face not only "the true centre of any lyric picture" but also "the most perfect 'instrument' of production". So extensive are the close-ups in My Son *and so ascetic are the medium shots and the few long shots, that the viewer is forced to observe every sign of life as closely as possible, and the slightest movement becomes significant. These lengthy close-ups were assaults on the viewer, no less than the rapid cutting in classic Soviet films. This wouldn't have been possible without the emptied (or, should we say, purified) frame or the subtle tonal nuances in the portraits: the cameraman Sviatoslav Beliayev and the set designer Semion Meinkin were Cherviakov's competent co-authors throughout the silent era.*

Anna Sten was Cherviakov's favourite actress, and she, in turn, considered him one of the most talented directors in the world – even decades later, having worked with E.A. Dupont, Robert Siodmak, Rouben Mamoulian, and King Vidor. They had made two films together and were about to make a third when she left for Germany. She was already a star by the time they started to work on My Son*, but it was this picture that earned her reputation as one of the best actresses of the Soviet screen.*

Her co-star Gennadii Michurin recalled: "Anna Sten was a self-reliant, intelligent, strong-willed, and very interesting actress, but not of a Russian cast of mind. She had too much rationality." Perhaps it is just this rationality that made it possible for Sten and Michurin (himself possessing a rather moderate temperament) to fulfil the director's nebulous demands. He wanted them to convey their emotional state solely through their eyes, without the aid of mime or gesture.

Even sympathetic critics noted that "Cherviakov's lyrical techniques seem to be merely individualistic", and pointed out his "ability to emasculate the social matter of the subject". In 1928 this could still be regarded as a peculiarity; a few years later it would be considered almost a crime. He had time to affect those few of his contemporaries who were willing to step aside from the general line of Soviet filmmaking, among them Aleksandr Dovzhenko (it seems that Cherviakov was the only director whose influence Dovzhenko openly admitted). But the general opinion was expressed by one of the culture officials, who wrote: "I think that here we have a refined work that is today somewhat premature for the culture of our film as well as for the culture of our audience. I doubt it is necessary to persist and continue moving in this direction. At the moment problems of greater importance and significance are facing the Soviet cinema." – Peter Bagrov

BELYI ORIOL (**Gubernator**) [L'aquila bianca; Il governatore / The White Eagle; The Governor] **(The Lash of the Czar)** (Mezhrabpomfilm, USSR 1928)

Regia/dir: Yakov Protazanov; *scen:* Oleg Leonidov, Yakov Urinov, Yakov Protazanov, dal racconto/*from the story* "The Governor" di/*by* Leonid Andreev; *f./ph:* Piotr Ermolov; *scg./des:* Isaak Rabinovich; *aiuto regia/asst. dir:* Yakov Urinov; *asst:* Aleksandr Popov, Yakov Zvonkov; *cast:* Vasilii Kachalov (governatore/*Governor*), Anna Sten (governante/*Governess*), Vsevolod Meyerhold (dignitario/*Dignitary*), Ivan Chuveliov (agente provocatore/*Agent provocateur*), Andrei Petrovskii (capo della polizia/*Chief of city police*), Piotr Repnin (vescovo/*Bishop*), E. Volkonskaya (moglie del governatore/*Governor's wife*), Mikhail Zharov, Yuri Vasilchikov (ufficiali/*Officials*), Aleksandr Gromov (rivoluzionario/*a revolutionary*), Mikhail Narokov (assistente del dignitario/*Dignitary's assistant*), Mikhail Komarov (operaio/*a worker*), Aleksandr Chistiakov (detenuto/*a convict*); data uscita/*rel:* 9.10.1928; *orig. l:* 1850 m.; DVD, 71' (24 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

Un battage pubblicitario senza precedenti nella stampa sovietica di categoria accompagnò fin dai primi giorni la produzione di *Belyi oriol*. Il film sembrava destinato a trovare un posto sicuro negli annali grazie alla presenza nel suo cast di due leggende teatrali, Vasilii Kachalov e Vsevolod Meyerhold. Dato che Kachalov non ebbe in seguito altri ruoli cinematografici di spicco e che i film pre-rivoluzionari di Meyerhold sono andati perduti, oggi il film rappresenta un documento unico nella storia del teatro russo.

Cionondimeno, nel lontano 1928, non solo *Belyi oriol* ricevette recensioni sprezzanti (il che era abbastanza normale per un film di Yakov Protazanov) ma fu accolto freddamente anche dal pubblico (e questo non lo era per nulla). Smentendo la sua fama di regista con un occhio di riguardo per il botteghino, il film si era rivelato come uno dei suoi lavori più sperimentali e meno fortunati. Senza contare la sua improbabile incoerenza ideologica. Negli Stati Uniti (dove fu distribuito con il titolo *The Lash of the Czar*) il film fu letto come un "predicozzo bolscevico", mentre i più sagaci critici sovietici vi ravvisarono un modello di cinema borghese e quasi anti-rivoluzionario. La figura centrale di questa trasposizione cinematografica di un racconto di Leonid Andreev ambientato nel 1905, quella di un governatore zarista di provincia che, avendo ordinato di sparare su una manifestazione di lavoratori è tormentato dal rimorso e cerca la morte, non poteva non suscitare simpatia. Per di più il ruolo era stato affidato all'affascinante e signorile Vasilii Kachalov.

Un governatore zarista era nondimeno un protagonista rischioso: Protazanov e il suo co-sceneggiatore Oleg Leonidov furono obbligati a inventare altri personaggi che gli facessero da "scudo". La necessità tecnica di evitare la censura si trasformò in una originale soluzione drammatica. Tutti i personaggi – il dignitario preoccupato per le proprie condizioni di salute, l'informatore roso dalla paura, la governatrice innamorata – interpretano i rispettivi ruoli brillantemente ma del tutto indipendentemente, reagendo ciascuno a suo modo al protagonista, che, all'apparenza, non è più capace di alcuna reazione.

Protazanov, il cineasta pre-rivoluzionario di maggior successo tra quelli attivi nel cinema sovietico, era in primis un regista di attori. Rientrato dal suo breve periodo di espatrio, vedendo le condizioni in cui versava il paese, per il suo primo film sovietico *Aelita* (1924) radunò uno spettacolare e bizzarramente eterogeneo cast: membri del Teatro d'Arte di Mosca, discepoli di Meyerhold, ex "Attori dei Teatri Imperiali", vedette del vaudeville… Da allora Protazanov avrebbe sempre variamente e imprevedibilmente mescolato elementi delle più disparate tendenze teatrali o cinematografiche creando ogni volta un ensemble di sorprendente omogeneità.

I suoi film sono solitamente di costruzione solida, a prescindere dal genere o dal materiale. Ma qui, avendo scelto un genere atipico come lo "studio psicologico" (la definizione è dello stesso regista), si approdò solo a una trama confusa e a una recitazione eterogenea – per farla breve, Protazanov realizzò un film di grande debolezza e imperfezione strutturale. D'altronde è proprio la sua struttura imprecisa a rendere *Belyi oriol* un caso unico tra le produzioni commerciali della Mezhrabpom. "Perché questo effetto d'imperfezione era *pour cause*". Questa volta non c'è alcun ensemble, né sarebbe stato appropriato averne uno.

Qui s'incontrano due scuole di recitazione diametralmente opposte: Kachalov era una figura leader del Teatro d'Arte di Mosca e un fedele seguace di Stanislavsky; Meyerhold aveva inventato e divulgato la biomeccanica teatrale. Protazanov mise volutamente a confronto il sistema "psicologico" con quello "fisiologico", come fu subito notato da alcuni critici, con grande gioia di Meyerhold. Una gioia del resto comprensibile, giacché trent'anni prima lo stesso Meyerhold era stato tra i primi membri del Teatro d'Arte di Mosca. Solo alcuni decenni dopo egli avrebbe sviluppato il proprio metodo, concepito come un superamento di quello di Stanislavsky. Inoltre, nel 1928, aveva ormai completamente abbandonato la recitazione.

Ma Protazanov non si limitò solo ad applicare due diversi sistemi di recitazione. L'immagine plastica del dignitario di Meyerhold è un ibrido da due creazioni teatrali del grande Michael Chekhov (col quale Protazanov aveva lavorato l'anno precedente in *Chelovek iz restorana* [L'uomo del ristorante]). Meyerhold era solito affermare che "un tocco di raffinata e luccicante calvizie non sfigura affatto sul palcoscenico". In *Belyi oriol* la calvizie "da tricheco" di Meyerhold si contrappone alla calvizie "canina" del capo della polizia, interpretato da Andrei Petrovskii, anch'egli impegnato in varie attività teatrali, tra cui i corsi di recitazione. Ivan Chuveliov aveva lavorato a lungo in vari di teatri d'avanguardia, ma paradossalmente era diventato famoso per il "carattere" interpretato in *Konec Sankt-Peterburga* (La fine di San Pietroburgo, 1927) di Pudovkin: quest'esemplificazione dello stupore era esattamente ciò che Protazanov cercava per il suo film.

Per quanto possa sembrare strano, Anna Sten, dopo il suo debutto nella commedia di Boris Barnet *Devushka s korobkoi* (La ragazza con la cappelliera), era approdata direttamente a questo film e non ai

melodrammi di Otsep o di Cherviakov. Barnet e Protazanov avevano un occhio di riguardo per i rispettivi film (e anni dopo si sarebbero imbarcati perfino in una co-produzione, che fu abbandonata per la morte di Protazanov). Pur essendo due registi sostanzialmente diversi per generazione, temperamento e reputazione, dimostrarono sempre una grande solidarietà in materia di casting. Attori scoperti da Protazanov si ritrovavano regolarmente nei film di Barnet (come avvenne per Igor Iliinskii, Ivan Koval-Samborskii, Vera Maretskaya, Serafima Birman, Ada Voitsik e molti altri). Anna Sten fu probabilmente l'unica a fare il percorso inverso, da Barnet a Protazanov.
Alcuni decenni dopo, rievocando in un'intervista la sua esperienza sovietica con Kuleshov, Barnet, Cherviakov, Otsep e altri, la Sten disse che il metodo di Protazanov era stato quello più affine al suo metodo personale. Purtroppo, a quella loro unica collaborazione non corrispose una performance di particolare spicco da parte della Sten, che sulla scia del successo di *Devushka s korobkoi* e di *Zemlya v plenu* (La terra prigioniera) era pur sempre una delle stelle più popolari della Mezhrabpom (in alcuni poster di *Belyi oriol* il suo nome figurava addirittura prima di quelli di Kachalov e Meyerhold).
D'altronde, per Protazanov, attori come la Sten, Chuveliov e perfino Meyerhold erano solo "attrazioni", nel senso eisensteiniano del termine. Così come lo erano le evidenti citazioni dallo stesso Eisenstein (ma anche da Pudovkin) in tutte le scene di folla e negli episodi rivoluzionari. Queste attrazioni, ciascuna a suo modo, mascheravano l'idea principale del film. Protazanov aveva previsto le reazioni dei critici e si era premunito. In un articolo promozionale piuttosto sui generis da lui scritto, si legge: "Negli ultimi anni le mie fortune di regista hanno subito alti e bassi, come i flussi e i riflussi delle maree … Accettato solo da poco nel novero dei registi più promettenti del cinema sovietico, ne sarò nuovamente escluso dai giudizi sul mio prossimo film … Sono certo che il mio nuovo lavoro, *Belyi oriol*, si rivelerà una bassa marea". – PETER BAGROV

A promotional campaign almost unprecedented for the Soviet trade press unfolded from the very first days of The White Eagle*'s production. This picture was clearly destined for a place in the annals due to the presence in the cast of two theatrical legends, Vasilii Kachalov and Vsevolod Meyerhold. Since Kachalov never got another full-fledged film part and Meyerhold's pre-revolutionary films are lost, today the film stands as a unique document in the history of Russian theatre.*
Yet in 1928 not only did The White Eagle *get scornful reviews (which was quite natural for a Yakov Protazanov film), but the audience, too, received it rather coldly (which was not). For the openly commercially-oriented Protazanov this turned out to be one of his most experimental and least successful works. Not to mention its improbable ideological inconsistency. For while in the U.S. (where it was released under the title* The Lash of the Czar*) the film was interpreted as a "Bolshevik preachment", the Soviet critics were shrewder in viewing it as a piece of bourgeois and almost counter-revolutionary film work.*
Adapted from a story by Leonid Andreev, set in 1905, its central figure of a tsarist provincial governor who, having given the order to shoot at a workers' demonstration, is tormented by remorse and seeks his own death, could have drawn nothing but sympathy. Besides, the charming and lordly Kachalov was a profoundly safe choice for the role.
A tsarist governor was a risky protagonist, nevertheless; and Protazanov and the co-writer Oleg Leonidov were obliged to invent other characters to "shield" him. But this technical necessity to evade censorship turned into an original dramatic solution. All the characters – the dignitary preoccupied by his own physical condition, the stoolpigeon worn out with fears, the amorous governess – play their stories brilliantly but independently, responding in their own way to the protagonist, who, it seems, is no longer capable of responding to anything.
Undoubtedly the most successful pre-revolutionary filmmaker who resumed work in Soviet cinema, Protazanov was an actor's director. Returning from his short-term emigration, seeing how the land lay, he assembled a spectacular but fancifully motley cast for his first Soviet picture Aelita *(1924): members of the Moscow Art Theatre, Meyerhold's disciples, former "Actors of the Imperial Theatres", vaudeville stars… Thereafter Protazanov was always to merge specimens of various theatre and film trends – diversely and unexpectedly – each time creating a surprisingly solid ensemble.*
Generally his films are firmly constructed, regardless of genre or material. But here, having chosen such an uncharacteristic genre as a "psychological study" (the director's own definition), he ended up with a shaggy plot and motley acting – in short, Protazanov made a most loosely structured and imperfect picture. But it is precisely this loose structure that makes The White Eagle *so unique among Mezhrabpom's commercial productions. "For this effect defective comes by cause." There is no ensemble this time, but an ensemble would hardly be appropriate.*
Two diametrically opposed schools of acting met here: Kachalov was a leading figure at the Moscow Art Theatre, a true follower of Stanislavsky; Meyerhold founded and propagated biomechanics. Protazanov patently engineered a confrontation of the "psychological" and the "physiological" systems, which was immediately noted by some critics, to Meyerhold's joy. A joy all the more explicable because 30 years earlier Meyerhold himself had been one of the first members of the Moscow Art Theatre; only decades later did he nurture his own Method, as if overstepping that of Stanislavsky. Besides, by 1928 he had given up acting completely.
But Protazanov did not limit himself to employing just two acting styles. The plastic image of Meyerhold's dignitary is a hybrid of two theatrical creations of the great Michael Chekhov (with whom Protazanov had worked on The Man from a Restaurant *the previous year). Meyerhold used to say that "a nice, shiny bald spot" is very appealing on stage. In* The White Eagle *Meyerhold's "walrus" baldness contrasts with the "canine" baldness of the Police Chief, played by*

Andrei Petrovskii, who was himself involved with various theatrical enterprises, as well as teaching acting. Ivan Chuveliov worked for a succession of avant-garde theatres, but paradoxically became famous for an almost typecast part in Pudovkin's The End of St. Petersburg*: this typecast stupor was exactly what Protazanov wanted for his film. Strange as it may seem, Anna Sten progressed to this film directly from her comedy debut in Barnet's* The Girl with the Hatbox*, rather than Otsep's or Cherviakov's melodramas. Barnet and Protazanov watched each other's work closely (and later even embarked on a co-production, which had to be abandoned after Protazanov's death). Directors of essentially different generations, temperaments, and reputations, they demonstrated a striking solidarity where casting was concerned. As a rule, actors discovered by Protazanov immediately found themselves in Barnet's pictures (this happened with Igor Iliinskii, Ivan Koval-Samborskii, Vera Maretskaya, Serafima Birman, Ada Voitsik, and many others). Anna Sten is probably the only one who took the opposite route, from Barnet to Protazanov.*

Decades later, looking back at her Soviet work with Kuleshov, Barnet, Cherviakov, Otsep, and others, Sten said in an interview that Protazanov's methods were the closest to her own. Alas, their sole collaboration did not turn out to be a significant acting achievement for Sten, even though on the crest of the success of The Girl with the Hatbox *and* Earth in Chains *she was one of Mezhrabpom's most popular stars, and on some of the posters for* The White Eagle *was even billed above Kachalov and Meyerhold.*

And yet, for Protazanov, actors like Sten, Chuveliov, and even Meyerhold were just "attractions", in Eisenstein's sense. As were the obvious quotations from Eisenstein himself (and also Pudovkin) in all the mob scenes and revolutionary episodes. These attractions, each in its own way, masked the film's principal idea. Protazanov had foreseen the critics' reaction and was ready to face it. In a rather odd promotional article he wrote: "In the past few years my fate as a director has ebbed and flowed, like rising and falling tides… I am scarcely accepted as one of the promising Soviet directors when, judging my next picture, I am excluded from that number… I am sure that my new work, The White Eagle*, will be regarded as a low tide."*

Peter Bagrov

TORGOVTSY SLAVOI (Miortvyie ne vozvrachayutsia) [Mercanti di gloria; I morti non ritornano / Merchants of Glory; The Dead Do Not Return] (Mezhrabpomfilm, USSR 1929)

Regia/dir: Leonid Obolenskii; *scen:* Nikolai Ravich, Leonid Obolenskii, dalla pièce/*from the play "Les Marchands de gloire"* di/*by* Marcel Pagnol, Paul Nivoix; *f./ph:* Aleksandr Dorn, Igor Turovtsev; *scg./des:* Ivan Stepanov, Sergei Kozlovskii; *aiuto regia/asst. dir:* Boris Sveshnikov; *cast:* Anna Sten (Yvonne), Yakov Volkov (Bachelet, ufficale militare/*official of the military establishment*), Vsevolod Aksionov (Sgt. Henri, "l'ignoto"/*"the unknown"*), Anel Sudakevitch (Germaine), G. Barskii (Maggiore/*Major* Blanchard), Pavel Pol (Berlureau, uno speculatore/*a speculator*), Igor Stravinskii (Parlo, lavoratore comunista/*a Communist worker*), Rafail Korf (direttore/*editor*); data uscita/*rel:* 4.5.1929; *orig. l:* 2150 m. [6 rl.]; 35mm, incompleto/*incomplete* [Rl. 1 + 4 mancanti/*missing*], 1300 m., 47' (24 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

Anna Sten è stata scambiata spesso per Anel Sudakevich. Le loro filmografie si confondono (con i ruoli dell'una erroneamente attribuiti all'altra), mentre persiste tuttora una falsa leggenda secondo la quale Anel Soudakevich sarebbe in realtà il vero nome di Anna Sten. In effetti, si trattava di due attrici della stessa età, che lavorarono entrambe per la Mezhrabpom e che oltretutto si assomigliavano parecchio. Questa dualità appare peraltro sfruttata intenzionalmente in *Torgovtsy slavoi*, dove interpretano due donne coinvolte sentimentalmente con lo stesso uomo: la borghese Germaine (Sudakevich), avara ed egoista, languida e sensuale, è contrapposta a Yvonne (Sten), una ragazzina goffa e priva d'educazione. Scrissero i severi critici dell'epoca: "La recitazione di [Pavel] Pol e di Anna Sten è degna di nota. Notevole è l'espressività della Sten in un ruolo per lei nuovo, quello di una ragazza goffa e maldestra. Ma queste sono le sole qualità del film."

Il critico del giornale *Kino* di Leningrado rimproverò a *Torgovtsy slavoi* di aver sfruttato il genere del pamphlet politico come un mero pretesto per mostrare balli, riviste, numeri di varietà e pranzi sontuosi a scapito delle scene di guerra, ma anche di aver abusato degli "elementi caratteristici dello stile Mezhrabpom", quali la lentezza dell'azione, le interruzioni, "i passaggi interminabili", ecc.". (L'espressione "passaggi interminabili" – *beskonechnyie prokhody* – era un cliché usato spesso dalla critica per stigmatizzare l'inutile spreco di tempo impiegato nel descrivere attività meccaniche come le passeggiate per strada, l'entrata e l'uscita dalle auto, cui si preferiva di gran lunga l'ellissi.) Il film finsice col perdere l'ironia e il pungente significato politico della pièce di Marcel Pagnol e Pierre Nivoix, che evidenziava brillantemente le falsità e le meschinerie della società borghese.

In Russia, la pièce di Pagnol e Nivoix era uscita in due diverse edizioni e traduzioni nel 1926, prima ancora della sua pubblicazione in Francia. Entrambe le versioni russe sono drasticamente ridotte e rimaneggiate rispetto all'originale francese. Nell'originale di Pagnol e Nivoix, la storia del sergente Henri, creduto morto in battaglia nel 1916 e ora diventato un eroe nazionale e oggetto di speculazione, termina col suo ritorno a casa, dove Henri scopre che sua moglie Germaine si è risposata con il "venditore" della sua gloria militare, gloria da cui trae lauto profitto anche il suo stesso genitore. La sola persona rimasta fedele al ricordo di Henri è l'orfana Yvonne, una lontana cugina che è stata allevata in casa sua. Per non nuocere con la propria "resurrezione" al successo della campagna elettorale del padre, Henri accetta di esiliarsi in provincia con Yvonne. I due ritornano a Parigi alla vigilia delle elezioni, ma solo perché Henri intende sposare Yvonne con il suo vero nome e legittimare così il bambino di cui lei è in attesa. Henri si piegherà tuttavia all'ipocrisia dei più forti, scusandosi in pubblico, durante il comizio elettorale del padre, per aver esitato a togliersi il cappello davanti al proprio ritratto in uniforme: "Perdonatemi, è l'emozione. Io

lo conoscevo bene." Nella traduzione russa di Emil Mattern e Vladimir Binshtok, i rapporti prematrimoniali tra i due fidanzati sono casti, mentre il conformismo di Henri è molto più pronunciato: alla fine Henri accetta di vivere per il resto della sua vita sotto falsa identità pur di garantirsi la carriera di cancelliere che gli è stata promessa. Tuttavia, nella traduzione di Yevgenia Russat e Viacheslav Golichnikov realizzata per la produzione di *Torgovtsy slavoi* del Bolshoi di Leningrado, il finale fu radicalmente modificato: Henri s'inchina educatamente davanti al proprio ritratto e si allontana, con Yvonne al suo fianco, senza accettare nulla dalle mani degli ipocriti.

La sceneggiatura del film era chiaramente basata su una di queste versioni russe della pièce. La storia fu tuttavia ulteriormente modificata. Ad esempio, sono scomparsi del tutto i riferimenti al matrimonio con Yvonne e alla sua gravidanza. Quando Henri guarisce dalle ferite di guerra, e soprattutto dall'amnesia di cui ha sofferto per quattro anni (da notare che *Oblomok imperii* di Ermler, che tratta anch'esso di un soldato colpito da amnesia, sarebbe uscito sei mesi dopo *Torgovtsy slavoi*), desidera solo la moglie che non gli appartiene più, Germaine, e non cerca consolazione in un altro amore. È evidente che Yvonne è innamorata di lui, ma l'eroina della Sten in questo film è soltanto una ragazzina: l'erotismo è affidato unicamente alla Sudakevich. Tutti gli elementi che indignarono il critico di *Kino* – i fox-trot e le gambe delle ballerine che appaiono in sovrimpressione, le ragazze a cavalcioni del cannone – sono legati unicamente alla figura della Sudakevitch. La Sten osserva le immagini di questa perversione standosene in disparte, con aria fanciullesca, buffamente rannicchiata in una poltrona.

La rivolta dell'eroe contro i mercanti della sua gloria è molto più esplicita nel film. Invece di inchinarsi davanti al ritratto che lo defrauda della sua personalità, Henri, a mo' di Dorian Gray, lo sfregia con una coltellata. Dopo di che, lascia la propria casa e si unisce a una folla di manifestanti. Gli slogan rivoluzionari che questi dispiegano sono scritti in esperanto, la lingua artificiale che era molto diffusa in URSS negli anni '20 grazie a Trotsky (che la definì "la lingua della rivoluzione mondiale"). Si può ipotizzare che l'esperanto sia stato introdotto nel film per conferirgli un tocco d'astrazione. E comunque, sarebbe stato troppo audace raffigurare i comunisti vincenti alle elezioni francesi del 1920. Nondimeno, questo lieto fine non sembrò sufficientemente politicizzato ai critici dell'epoca.

Il regista Leonid Obolenskii (1902-1991) era stato un attore, allievo di Vladimir Gardin e Lev Kuleshov, e un famoso ballerino, addestrato dall'ex direttore dei Teatri Imperiali, (il principe) Sergei Volkonskii. Questo suo talento – Obolenskii era particolarmente ammirato come ballerino di tip-tap – spiega probabilmente la sovrabbondanza di danze nel film per cui i critici si erano tanto indignati. Negli anni '20, Obolenskii iniziò a lavorare come regista alla Mezhrabpom, dapprima in collaborazione con Mikhail Doller (*Kirpitchiki* [Le mattonelle], 1925; *Ekh*, *yablochko*! [Ehi, piccola mela], 1926). La sua prima regia da solo fu *Albidum* (1928), cui seguì a ruota *Torgovtsy slavoi*. In seguito, la sua carriera fu bloccata dalla macchia delle sue origini aristocratiche.

NATALIA NUSSINOVA

Anna Sten is often mistaken for Anel Sudakevich. Their filmographies are confused, each is wrongly credited with the other's roles, and the false legend persists that Anel Sudakevich is actually the real name of Anna Sten. In fact they were two actresses of the same age, who both worked for Mezhrabpom, and they even resembled each other. This duality seems to be consciously exploited in Merchants of Glory, *in which they play two women involved with the same man. The* bourgeoise *Germaine (Sudakevich) is greedy and egoist, languid and sexual, in contrast with the gauche and badly-bred Yvonne (Sten), who suffers sincerely, loves life, howls with a silent cry, and has a quaint, distinctive* plastique *invented expressly for the film, which was appreciated by the harsh critics of the period as virtually the film's only merit: "The work of [Pavel] Pol and Anna Sten must be noted. Sten has found a very good expressivity for the role which is new to her, that of a gauche and clumsy girl. But these are the only qualities of this film."*

The critic of the Leningrad newspaper Kino *reproached* Merchants of Glory *for using the genre of political pamphlet mainly as a pretext to show balls, revues, variety numbers, and sumptuous dinners in preference to the war scenes, as well as having abused "elements characteristic to the style of Mezhrabpom", with slow action, interruptions, "endless passes", etc. (The phrase "endless passes" – бесконечные проходы / beskonechnyie prokhody – was a current critical cliché used to condemn screen time wasted on mechanical activities like walking down streets or getting in and out of cars, when ellipsis was more admired.) In the process, the film adaptation lost the irony and sharp political sense of the play by Marcel Pagnol and Pierre Nivoix, which had demonstrated the falseness and meanness of bourgeois society.*

The Pagnol and Nivoix play was published in two different Russian editions and translations in 1926, even before it had been published in French. Both Russian versions are severely abridged and altered from the French original. In Pagnol and Nivoix's original, the story of Sergeant Henri, believed killed in battle in 1916 and now a posthumous national hero and object of speculation, ends with his return home, where he discovers that his wife Germaine has remarried, to the "merchant" of his glory, a situation from which his father also derives profit. The only person who remains faithful to his memory is Yvonne, his distant cousin, an orphan who has grown up in his house.

In order that his "resurrection" will not impair his father's chances in an election campaign, Henri exiles himself to the provinces with Yvonne. When he returns to Paris on the eve of the election, it is only because he wants to marry Yvonne under his true name to legitimize the child she is expecting. He yields, however, overwhelmed by the hypocrisy of those who are stronger, apologizing for taking off his hat too slowly in front of his own portrait in uniform, during his father's electoral address: "Forgive me, it is emotion. I knew him well."

In the Russian translation by Emil Mattern and Vladimir Binshtok, Henri's premarital relations with his fiancée are chaste, but his conformism is much more pronounced: it ends with Henri agreeing

to live for the rest of his life with false papers for the sake of the official career which is promised him. However, in the translation by Yevgenia Russat and Viacheslav Golichnikov made for the production of Merchants of Glory *at the Leningrad Bolshoi Drama Theatre, the ending was radically changed: Henri bows politely in front of his portrait and withdraws, taking Yvonne with him and accepting nothing from the hands of the hypocrites.*

The film scenario was clearly based on one of these Russian versions of the play. Yet the story was even further altered. There is now no longer any question of marriage with Yvonne, or of her pregnancy. When Henri recovers from his wounds, and above all from the amnesia from which he has suffered for four years (compare Ermler's Fragment of an Empire*, which also concerns a soldier's amnesia, and came out six months after* Merchants of Glory*), he desires the wife who is no longer his, Germaine, and does not seek the consolation of another love. It is evident that Yvonne is in love with him, but Sten's heroine in the film is only a kid: all the eroticism has passed to Sudakevich. Everything that outraged the* Kino *critic – the foxtrots and the dancers' legs which appear in double exposure, the girls astride the canon – are motifs surrounding Sudakevich. As for Sten, she follows the images of this perversity all alone, with a boyish air, drolly curled up in an armchair.*

The revolt of the hero against the merchants of his glory is much more pronounced in the film. Instead of bowing in front of the portrait which robs him of his personality, Henri, like a Dorian Gray, attacks it with a knife. After this he leaves his house and joins a crowd of demonstrators. The revolutionary slogans they display are written in Esperanto, the constructed international language that was very widespread in the USSR in the 1920s, thanks to Trotsky, who called it "the language of world revolution". We can suppose that Esperanto is introduced into the film in this way to provide a certain abstract quality. All the same, it would have been too daring to represent the Communists winning the elections in France in 1920. And yet this happy ending seemed insufficiently politicized to the critics of the time.

*The director Leonid Obolenskii (1902-1991) had been an actor, a pupil of Vladimir Gardin and Lev Kuleshov, and a celebrated dancer, trained by the former director of the Imperial Theatres, (Prince) Sergei Volkonskii. This talent – he was particularly admired for his tap-dancing – probably explains the abundance of dances in the film, which so outraged the critics. In the 1920s Obolenskii began to work as a director at Mezhrabpom, at first in collaboration with Mikhail Doller (*Kirpitchiki */ Little Bricks, 1925;* Eh, Jablochko */ Eh, Little Apple!, 1926). His first solo direction was* Albidum *(1928), followed shortly after by* Merchants of Glory*. Subsequently his career was crippled by the taint of his aristocratic background. – NATALIA NUSSINOVA*

LOHNBUCHHALTER KREMKE [Il contabile Kremke / Payroll Accountant Kremke] (Naturfilm Hubert Schonger, Berlin, DE 1930)
Regia/dir: Marie Harder; *prod:* Hubert Schonger; *scen:* Herbert Rosenfeld; *f./ph:* Robert Baberske, Franz Koch; *scg./des:* Carl Ludwig Kirmse; *mont./ed:* Oleg Woinoff; *prod. mgr:* Dimitri Roschanski; *cast:* Hermann Vallentin (Kremke), Anna Sten (Lene, la figlia maggiore/ *Kremke's elder daughter*), Ivan Koval-Samborskii (Erwin, giovane lavoratore/*young worker*), Wolfgang Zilzer (studente fidanzato di Lene/*Lene's fiancé, university student*), Else Heller (madre di Erwin/ *Erwin's mother*), Inge Landgut (la figlia minore di Kremke/*Kremke's younger daughter*); *riprese/filmed:* 5.-6.1930 (EFA-Atelier Berlin-Halensee); *data v.c./censor date:* 12.9.1930 (B.26847, Jf.); *première:* 15.9.1930, Berlin (Phoebus-Palast); 35mm, 1548 m., 61' (22 fps); *fonte copia/print source:* Deutsche Kinemathek, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Alla fine degli anni '20, Anna Sten lasciò l'Unione Sovietica per la Germania sotto gli auspici della Mezhrabpomfilm e della sua affiliata tedesca, la Prometheus-Film. Grazie allo status di stella di prima grandezza del cinema sovietico e alla popolarità raggiunta presso il pubblico europeo – soprattutto dopo *Zemlya v plenu* (La terra prigioniera) e *Moy syn* (Mio figlio) – la Sten fu in grado di assicurarsi un posto di rilievo anche nella cinematografia tedesca. Anche la sua relazione sentimentale col regista Fyodor Otsep, pure sul punto di trasferirsi in Germania, può aver influito sulla scelta dell'attrice. Otsep aveva probabilmente preso la decisione di andarsene dalla Russia per sfuggire a una situazione che lo vedeva accusato di deviazionismo "borghese" e perciò relegato a un ruolo secondario rispetto a Pudovkin, Eisenstein e agli altri cineasti che meglio rispondevano agli scopi e ai requisiti del sistema sovietico.

Come i film di Otsep, anche i ruoli sovietici della Sten erano più vicini agli stilemi del melodramma "borghese" che non alla retorica del cinema rivoluzionario. Il suo primo ruolo in Germania coincise invece con un lavoro di schietta critica sociale, *Lohnbuchhalter Kremke*, un dramma sulla disoccupazione prodotto a Berlino dalla Naturfilm Hubert Schonger, una società specializzata in documentari di viaggio, di natura, di tecnologia e in filmati di spedizioni che affrontavano spesso temi sociali e politici.

Lohnbuchhalter Kremke era un crudo dramma familiare su un impiegato travolto dalla crisi economica. Il film fu distribuito nel settembre 1930, in un periodo in cui il cinema tedesco si stava già adeguando su larga scala all'uso del sonoro (*Der blaue Engel/L'angelo azzurro* era uscito nell'aprile 1930).

Kremke fu l'unico film diretto da Marie Harder. Di famiglia proletaria, la Harder, dopo un primo lavoro come assistente sociale nelle carceri, era riuscita a raggiungere la carica di direttore della sezione cine-fotografica del partito socialdemocratico tedesco. Tra le prime donne regista del cinema tedesco, fu anche giornalista, scrittrice e poetessa, dedicando gran parte della sua carriera (interrotta dalla messa al bando nazista del partito socialdemocratico e conclusasi tragicamente in un incidente aereo avvenuto in Messico nel 1936) alla liberazione della donna dal capitalismo. Il suo primo lavoro cinematografico era stato un cortometraggio documentario dall'indicativo titolo di *Der Weg einer Proletarierin* (Il cammino della donna proletaria).

In *Kremke*, la Harder sviluppa questo tema evidenziando il contrasto

tra una giovane donna che riconosce il fallimento del sistema capitalistico e suo padre che rifiuta di attribuire la causa dei propri problemi al tracollo di quel sistema. La cineasta sviluppa il racconto attraverso immagini di eloquente semplicità – come le colorite e dinamiche scene di strada, elementi di una possibile "sinfonia di città" – o tramite il grigiore degli interni come simbolo della vita ai tempi del caos sociale e dell'austerità. L'approccio della regista trova un valido sostegno nella Sten, che qui interpreta Lene, la figlia di un impiegato conservatore e caparbio che perde il proprio lavoro dopo due decenni di fedele servizio. La recitazione schiva e misurata della Sten (paragonabile per semplicità alla sua performance in *Moi syn*, ma con più vigore, in linea con il tema del risveglio sociale) e la sua abilità nell'esprimere un'ampia gamma di qualità positive come la modestia, la devozione amorosa, il rifiuto dei valori antiquati o anche emozioni come la felicità, la delusione, la frustrazione e la rabbia, sono sempre in perfetta sintonia con lo sfumato oggettivismo della Harder.

Nella sua incarnazione dell'ideale della giovane donna tedesca consapevole e pronta ad abbracciare gli obiettivi socialisti, la Sten trova un valido appoggio nel suo "vecchio" partner Ivan Koval-Samborskii, qui nel ruolo di un giovane operaio che incarna la speranza e il vigore del socialismo. La storia d'amore tra i due giovani introduce una nota d'ottimismo nella cupa visione dell'infelicità e dell'inquietudine dell'esistenza in una Germania all'ombra della catastrofe sociale.

La Sten seppe adattarsi al nuovo milieu e al nuovo tema con professionale disinvoltura, preservando il proprio charme romantico e allo stesso tempo rispettando i requisiti della visione anti sentimentale della Harder e i principi della riforma socialdemocratica.

Nel febbraio 1931, a neppure cinque mesi dalla "prima" di *Kremke*, Anna Sten apparve nel suo primo film sonoro, *Der Mörder Dimitri Karamasoff*, che era molto diverso per contenuto e stile dal precedente e dove lei interpretava la sentimentale, esotica e seducente cortigiana Grushenka. Diretto da Fyodor Otsep con Erich Engel come assistente, il film era un adattamento, ridotto all'osso e smaccatamente commerciale, ma nondimeno espressivo e avvincente, del celebre romanzo di Fyodor Dostoyevsky. Nello stesso anno l'attrice fu la protagonista di *Salto mortale*, libero rifacimento di E.A. Dupont del suo classico *Varieté* (1925). Il successo riscosso nel nuovo medium la condurrà presto ai nuovi affascinanti ruoli hollywoodiani.

SERGEI KAPTEREV

At the end of the 1920s, Anna Sten left the USSR for Germany under the auspices of Mezhrabpomfilm and its German branch, Prometheus-Film. Thanks to her stellar position in Soviet cinema and familiarity to European audiences – mostly after Earth in Chains *and* My Son *– Sten was able to get a footing within the German film industry. Her relationship with Fyodor Otsep, who was also to relocate to Germany, may also have contributed to her move. Otsep's decision was probably stimulated by his wish to get out of the situation in Russia, where he was accused of "bourgeois" deviations and as a consequence played second fiddle to Pudovkin, Eisenstein, and other filmmakers better suited to Soviet goals and requirements. Similarly to Otsep's films, Sten's Soviet roles were closer to "bourgeois" melodramatic patterns than to the rhetoric of revolutionary cinema. In Germany, her first role happened to be in a work of straightforward social criticism –* Payroll Accountant Kremke*, an unemployment drama produced in Berlin by Naturfilm Hubert Schonger, a company specializing in German travelogues, nature and technology documentaries, and expedition films which also touched upon social and political issues.*

Payroll Accountant Kremke *was a stark silent drama about an individual's downfall brought about by an economic crisis. It was released in September 1930, at the time when German cinema embarked on the full-scale adoption of sound (*Der blaue Engel/The Blue Angel *opened in April 1930).*

Kremke *was the sole feature directed by Marie Harder. Of proletarian descent, Harder progressed from a former prison welfare worker to the chief of the German Social Democratic Party's film and photo division. One of the first German female filmmakers, Harder also worked as a journalist and wrote poetry and prose, devoting an important part of her career – interrupted by the prohibition of the Social Democratic Party by the Nazis and ended by her death in a fatal plane crash in Mexico in 1936 – to the liberation of women from capitalism. Her first cinematic work was a 1929 documentary short with an indicative title,* Der Weg einer Proletarierin *(The Path of a Proletarian Woman).*

In Kremke*, Harder treats this theme by contrasting a young woman's realization of the existing order's bankruptcy with her father's refusal to put responsibility for his problems on the stumbling capitalist system. The filmmaker constructs her narrative around eloquently simple images – such as colorful and dynamic street scenes, elements of a possible "city symphony" – or the drabness of the interiors as a symbol of life in times of social upheaval and austerity.*

Harder's approach receives significant assistance from Sten. She plays Lene, the daughter of a conservative and stubborn clerk who loses his job after two decades of dedicated service. Sten's reserved, understated acting (comparable to the seeming simplicity of her performance in My Son*, but more energetic, in line with the theme of social awakening) and ability to successfully convey a broad range of qualities, from homeliness and romantic attachment to rejection of outdated values, and emotions ranging from happiness to disappointment, frustration, and anger, convincingly corresponds to Harder's nuanced objectivism. Sten's embodiment of the ideal of the conscientious young German who is ready to embrace socialist objectives is supported by her old acting partner Ivan Koval-Samborskii, who plays in* Kremke *a young worker representing the hope and vigor of socialism. The romantic involvement of these two young people brings a note of optimism to the film's otherwise bleak vision of the misery and anxiety of German existence in the shade of social catastrophe.*

By all appearances, Sten accommodated herself to her new milieu and a new theme with the ease of a professional, preserving her romantic

charm, at the same time mastering the qualities simultaneously necessitated by Harder's unsentimental viewpoint and the principles of social-democratic reform.

In February 1931, less than five months after Kremke*'s premiere, Anna Sten appeared in her first sound film, which was very different in substance and style from Harder's work: as the sentimental, exotic, glamorous courtesan Grushenka in* Der Mörder Dimitri Karamasoff*) (*The Murderer Dmitri Karamazov*). It was directed by Fyodor Otsep with the assistance of Erich Engel as an unashamedly commercial, highly truncated, but still fascinating and expressive adaptation of Fyodor Dostoyevsky's famous novel. She also played the leading role that same year in* Salto mortale*, E.A. Dupont's loose remake of his classic* Variety *(1925). Her success in the new medium would soon transport her to glamorous new roles in Hollywood. – SERGEI KAPTEREV*

STÜRME DER LEIDENSCHAFT (Tempeste di passione / Tempest)
(Ufa, Berlin, DE 1931)

Regia/dir: Robert Siodmak; *prod:* Erich Pommer; *scen:* Robert Liebmann, Hans Müller; *f./ph:* Günther Rittau, Otto Baecker, *asst.* Karl Plintzner; *mont./ed:* Viktor Gertler; *scg./des:* Erich Kettelhut; *cost:* René Hubert; *make-up:* Waldemar Jabs; *aiuto regia/asst. dir:* Viktor Gertler; *asst:* Kurt Hoffmann; *rec:* Fritz Thiery; *mus:* Friedrich Hollaender; *parole/lyrics:* Richard Busch, Robert Liebmann, Friedrich Hollaender; *cast:* Emil Jannings (Gustav Bumke), Anna Sten (Anna, detta "Anya la russa"/*called "Russian Anya"*), Trude Hesterberg (Yvonne, la sua amica/*Anna's friend*), Franz Nicklisch (Willy Prawanzke), Otto Wernicke (investigatore capo/*Chief Detective Goebel*), Hans Deppe (Nuschler), Hans Reimann (Max), Julius Falkenstein (Paul), Anton Pointner (fotografo/*photographer Ralph Kruschewski*), Wilhelm Bendow (Emmerich), Hermann Vallentin (custode/*warden*); *orig. l:* 2833 m.; 35mm, 2528 m., 91' (24 fps), sd. (film sonoro presentato nella versione italiana ammutolita / *Italian version with original dialogue suppressed*); *fonte copia/print source:* Fondazione Cineteca Italiana, Milano.

Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Stürme der Leidenschaft segna il culmine della carriera tedesca di Anna Sten, che divenne una stella "fissa" della Ufa con tutte le conseguenze del caso: una ragazza intelligente, imprevedibile, vivace, ironica, deliberatamente moderna e semplice fu trasformata in una florida bionda che mostrava le sue spalle tornite in quasi tutte le cartoline e foto pubblicitarie diffuse dallo studio. In alcune di queste immagini la Sten presenta una sorprendente somiglianza con Brigitte Helm, in altre ancora ricorda Lilian Harvey. Ma lo scopo principale era quello di presentare Anna Sten come la nuova Marlene Dietrich, la cui partenza per gli Stati Uniti al momento della "prima" di *Der blaue Engel* (*L'angelo azzurro*) aveva costituito un serio colpo per la Ufa. Perciò questa volta la Sten fu inserita in un contesto tipo *Blaue Engel*: al fianco di Emil Jannings, con una sceneggiatura co-scritta da Robert Liebmann e la fotografia di Günter Rittau; e le fu persino affidata una canzone di Friedrich Holländer. Anche Jannings riponeva grandi speranze in *Stürme der Leidenschaft*, il suo terzo film sonoro, dopo *Der blaue Engel* e una commedia di modesto successo intitolata *Liebling der Götter.*

Il film, tuttavia, non si rivelò un "vehicle" né per la Sten né per Jannings. Le personalità cinematografiche di entrambi furono peraltro agevolmente e abilmente sfruttate dal regista Robert Siodmak, che con le due versioni, tedesca e francese, del film avrebbe conquistato un successo internazionale (la versione francese, con un cast completamente diverso cui facevano capo Charles Boyer e Florelle, fu distribuita col titolo *Tumultes*), intraprendendo una fortunata carriera in Francia e, in seguito, a Hollywood.

"La vicenda di *Stürme der Leidenschaft* è solo una delle tante ambientate nel mondo della malavita, alla *Underworld*", scrisse il *New York Times*, riferendosi al melodramma di Josef von Sternberg del 1927. Nondimeno, la cinematografia tedesca aveva già consolidato un proprio filone criminale, che includeva titoli come *Dirnentragödie* (Tragedia di prostitute, 1927) di Bruno Rahn, *Asphalt* (1929) di Joe May (con direttore della fotografia Günther Rittau, lo stesso di *Stürme der Leidenschaft*) e *Berlin-Alexanderplatz* di Pjel Jutzi, distribuito pochi mesi prima. Ciò che distingueva il film di Siodmak da questi ultimi, ma anche dai film di gangster hollywoodiani come *Little Caesar* o *The Public Enemy*, era la totale mancanza di pathos e di didattismo borghese. Gli autori e i loro personaggi non confidano nella giustizia suprema – sia essa terrena o celeste. Pertanto il milieu malavitoso non era presentato come "una piaga nel corpo sociale", ma – con bonario cinismo – semplicemente come un modello di società".

Siodmak non era entusiasta di lavorare con Jannings, nutrendo scarsa simpatia per il suo stile espressivo, per la sua attitudine all'improvvisazione e a "dirigere i registi", ma anche per lo star system dell'Ufa nel suo complesso. Tuttavia, con l'aiuto di Erich Pommer, riuscì a tenere a bada il grande attore minacciando di sostituirlo con il divo emergente Hans Albers. Di conseguenza, i critici rimasero molto colpiti dalla recitazione insolitamente sobria di Jannings e dalla sua capacità di diventare parte organica di un ensemble invece di primeggiare su un cast di comprimari. Si arrivò addirittura a preconizzare la nascita di "un nuovo Jannings". Che ciò si avverasse o meno, *Stürme der Leidenschaft* fu comunque il suo ultimo grande successo internazionale.

Grazie a questo film (e a *Der Mörder Dimitri Karamasoff*), Anna Sten guadagnò indubbiamente molta popolarità, ma la critica si divise. Alcuni stigmatizzarono il suo infelice tentativo di imitare la Dietrich perfino nel modo di cantare. (E questo era vero, ahimè! Quello stesso anno, un esperto di voci hollywoodiano pronunciò un verdetto imparziale: "Ha una voce piccola ma molto sgradevole.") Nondimeno, Siodmak seppe valorizzare quella che forse era la caratteristica migliore della sua recitazione: la spontaneità. Una delle sequenze psicologicamente più convincenti – e sorprendenti – del film è il tentativo di Bumke di strangolare la sua amante infedele: quando la presa si allenta per un secondo, invece di gridare o cercare di fuggire, Anya lo abbraccia convulsamente e poi gli sviene tra le braccia. Bumke rimane a fissare il

suo volto inespressivo e la bacia. (Nella versione francese questa mise-en-scène è ripresa con una lieve modifica tesa ad assecondare gli atout delle due vedette: quando la ragazza sviene, non è sul suo volto che si concentra lo sguardo di Boyer, ma sul suo décolleté.)

Stürme der Leidenschaft è stato spesso considerato un precursore dei film noir di Siodmak degli anni '40, in particolare di *The Killers* (1946) e di *Criss Cross* (1949). Ciò può essere vero per quanto riguarda il soggetto e la succitata amoralità, pur se rimangono notevoli differenze sul piano stilistico. *Stürme der Leidenschaft* è un film di transizione che da un lato serba ancora – in termini di recitazione e d'illuminazione – alcuni elementi dei capolavori semidocumentari e quasi privi di trama del Siodmak di *Menschen am Sonntag* (Uomini di domenica 1930) e di *Abschied* (Addio, 1930), ma dall'altro presenta già il ritmo accuratamente calcolato di *Brennendes Geheimnis* (*Segreto ardente*, 1933) e dei suoi eleganti film francesi. Questo ritmo, per quanto possa sembrare strano, proviene direttamente dai musical Ufa dei primi anni '30. Del resto, entrambi gli sceneggiatori del film avevano fornito la loro collaborazione proprio in alcuni degli esempi più rilevanti del genere – Robert Liebmann in *Der Kongreß tanzt* (*Il congresso si diverte*, 1931); Hans Müller nei due Lubitsch, *Monte Carlo* (1930) e *The Smiling Lieutenant* (*L'allegro tenente*, 1930); entrambi in *Liebeswalzer* (*Walzer d'amore*, 1930). Ma soprattutto, il primo aiuto regista di Siodmak, Viktor Gertler, era esperto nel montaggio di musical e la sua filmografia includeva il primo musical tedesco, *Melodie des Herzens* (*La sposa del Danubio*, 1929) oltre a *Der Kongreß tanzt*, *Die Drei von der Tankstelle* (*La sirenetta dell'autostrada*, 1930) e *Peter* (1934). Non sorprende perciò che il successivo film di Siodmak fosse una commedia di ambiente circense con Lilian Harvey, *Quick* (1932).

L'edizione italiana di *Stürme der Leidenschaft* costituisce uno dei più bizzarri adattamenti da una lingua straniera del primo periodo del sonoro. La colonna sonora originale fu rimpiazzata da uno score musicale completamente nuovo – eccezion fatta per *Ich weiß nicht zu wem ich gehöre* (letteralmente, "Non so a chi appartengo"), la fortunata canzone di Holländer di cui si può ascoltare qualche pezzo nella performance di Anna Sten. I dialoghi tedeschi furono rimpiazzati da didascalie in italiano, tradotte da Camillo Bruto Bonzi, che in sostanza facevano di *Tempeste di passione* un film muto (giustificando così la sua inclusione in questo programma). Ovviamente, il film non ne uscì migliorato, giacché nella versione originale Siodmak sfruttava abilmente sia il tedesco impeccabile di Jannings che quello imperfetto della Sten; gli spettatori tedeschi – per non parlare degli esuli russi – erano commossi dal suo cinguettante "D'ushen'ka" ("tesoro mio"), indirizzato a ciascuno dei suoi tre amanti con pari ingenua sincerità. Malgrado le sue pecche, questa goffa ri-edizione italiana di un film tedesco offre un curioso esempio dell'"interregno" muto/sonoro.

PETER BAGROV

Stürme der Leidenschaft *(literally, "Storms of Passion") marked the highest point in Anna Sten's German career. She was now a "legitimate" Ufa star with all the consequences: an unpredictably vivid, ironic, intelligent, deliberately modern and deliberately modest girl turned into a somewhat plump blonde displaying round shoulders on most of the postcards and publicity photos. Some of those photographs caught an absolutely unexpected likeness to Brigitte Helm, while others revealed a resemblance to Lilian Harvey. But the general aim was to present Anna Sten as the new Marlene Dietrich, whose departure to the United States at the moment of the premiere of* The Blue Angel *was a serious blow for Ufa.*

So this time Sten was put in a Blue Angel *milieu: teamed with Emil Jannings in a screenplay co-written by Robert Liebmann, shot by Günter Rittau, and even provided with a song by Friedrich Hollaender. Jannings too placed great hopes on* Storms of Passion*, his third talking picture, following* The Blue Angel*, where he was overshadowed by Dietrich's triumph, and a modestly successful comedy,* Liebling der Götter *(Darling of the Gods).*

Yet the film didn't become a vehicle for either Sten or Jannings. Both screen personalities were effortlessly and skilfully exploited by the director Robert Siodmak, who was to enjoy international success with both the German and French versions of Storms *(the French one, with a completely different cast led by Charles Boyer and Florelle, was released as* Tumultes*), leading to his career in France and, eventually, in Hollywood.*

"The story of 'Stürme der Leidenschaft' is just another one of those underworld things. Indeed, one might even say that 'Underworld' thing," declared the New York Times*, referring to Josef von Sternberg's 1927 melodrama. Yet, the Germans had their own tradition of underworld films, including Bruno Rahn's* Dirnentragödie *(*Tragedy of the Street*, 1927), Joe May's* Asphalt *(1929, shot by the same Günther Rittau who worked on* Storms of Passion*) and Phil Jutzi's recently released* Berlin-Alexanderplatz *(1931). What distinguished Siodmak's work from these, as well as from Hollywood gangster films like* Little Caesar *or* Public Enemy*, was a complete lack of pathos and bourgeois didacticism. The authors and the characters set no hopes upon supreme justice – whether juridical or heavenly. Thus the underworld was presented not as a "sore on the body of society", but – with a good-natured cynicism – simply as model of one.*

Siodmak was not eager to work with Jannings, having had no sympathy either for his expressive style, or for his tendency to improvise and "direct the directors", or for the Ufa star system in general. But with the help of Erich Pommer he managed to tame the great actor with the threat to replace him with the rising star Hans Albers. In consequence the critics were quite impressed by a restraint uncharacteristic of Jannings and his ability to become an organic part of an ensemble rather than dominating a supporting cast. They went as far as to claim the birth of "a new Jannings". Whether or not this is true, Storms of Passion *was to be arguably his last international success.*

Anna Sten certainly gained popularity with this picture (along with Der Mörder Dimitri Karamasoff*), but critical appraisal was diverse. She was criticized for unsuccessfully copying Dietrich even in her singing manner. (This was true, alas! That same year a vocal expert in*

Hollywood pronounced an impartial verdict: "She has a small but highly disagreeable voice.") Yet Siodmak caught maybe the most attractive quality of her acting: spontaneity. One of the most psychologically convincing – and unpredictable – sequences in the film is Bumke's attempt to strangle his unfaithful mistress; when his grip loosens for a second, instead of screaming or trying to escape Anya embraces him nervously and then faints in his arms. Bumke stares at her expressionless face – and kisses her. (In the French version this mise-en-scène *was replicated with a slight adjustment to suit the nature of its stars: when the girl faints it's not her face but her* décolleté *at which Boyer stares.)*

Storms of Passion *is often considered a precursor of Siodmak's film noirs of the 1940s, in particular* The Killers *(1946) and* Criss Cross *(1949). This may be true in terms of subject and the aforementioned amorality, but the degree of stylization is quite different.* Storms of Passion *is a transitional film that still – in terms of acting and lighting – bears elements of Siodmak's semi-documentary, semi-plotless masterpieces* Menschen am Sonntag *(People on Sunday, 1930) and* Abschied *(Farewell, 1930), and on the other hand has the calculated rhythm of* Brennendes Geheimnis *(Burning Secret, 1933) and his elegant French films. This rhythm – strange as it may seem – emerges from the Ufa musicals of the early 1930s. Which is no surprise, since both scriptwriters collaborated on some of the most significant specimens of the genre – Robert Liebmann on* Der Kongreß tanzt *(*The Congress Dances, *1931), Hans Müller on Lubitsch's* Monte Carlo *(1930) and* The Smiling Lieutenant *(1930), and both of them on* Liebeswalzer *(Love Waltz, 1930). More important, Siodmak's chief assistant Viktor Gertler was an expert in musical editing, whose filmography includes the first German musical,* Melodie des Herzens *(1929), as well as* Der Kongreß tanzt, Die Drei von der Tankstelle *(The Three from the Filling Station, 1930), and* Peter *(1934). No wonder that Siodmak's next film was to be a Lilian Harvey circus comedy,* Quick *(1932).*

The Italian distribution version of Storms of Passion *is one of the most bizarre foreign-language adaptations of the early sound period. The original soundtrack was replaced by a new musical score – except for Hollaender's hit song "Ich weiß nicht zu wem ich gehöre" (literally, "I don't know to whom I belong"), bits and pieces of which can be heard in Anna Sten's performance. The German dialogue was replaced with Italian intertitles, translated by Camillo Bruto Bonzi, making* Tempeste di passione *virtually a silent film (and justifying its inclusion in this programme). The picture did not benefit from that, since in the original version Siodmak took advantage both of Jannings' perfect and Sten's imperfect German; the German audience – let alone the Russian émigrés – were moved by her babble – "D'ushen'ka" ["sweetheart"], addressed to each of the three lovers with equal naïve sincerity. Despite such losses, this clumsy Italian re-editing of a German film offers a curious example of the silent/sound "interregnum".*

Peter Bagrov

W. W. Jacobs, narratore */ The Storyteller: W. W. Jacobs*

"Uomini che scendono in mare su navi di modesto tonnellaggio" – *Punch*

"W. W. Jacobs ha la soddisfazione di sapere che gli basta lasciare in una stanza uno dei suoi libri e qualsiasi persona di lingua inglese presente in quella stanza, aprendo il volume, sentirà di dover mettersi comoda, trascurare tutti i propri impegni e a goderselo fino all'ultima pagina". – J. B. Priestley

"Sapere che l'autore è Jacobs conferisce al film un'aura che contribuirà sicuramente ad accrescere l'interesse di tanti … Usate il nome dell'autore il più possibile. La fama di Jacobs è universale e … basterà ad attirare le folle." – *Kinematograph Weekly*, 29 giugno 1922

L'ultima rivelazione che dobbiamo alle preziose indagini archeologiche del British Silent Film Festival – giunto quest'anno al suo 16o anno di instancabile ricerca dei tesori dimenticati del cinema muto inglese – riguarda la serie di adattamenti dai racconti di W. W. Jacobs realizzati da Horace Manning Haynes assieme alla scrittrice Lydia Hayward negli anni tra il 1922 e il 1927. Disarmanti per la loro modestia produttiva e senza nomi di grande richiamo nei loro cast, questi film vantano arguzia, fascino, diletto per la commedia umana e un'acuta sensibilità per le turbolenze sociali dei piccoli villaggi e delle comunità costiere dell'Inghilterra. I motivi misteriosi che hanno imposto un oblio di oltre mezzo secolo a film di tale valore e fascino sono verosimilmente legati al radicale rovescio delle fortune critiche dello stesso W. W. Jacobs, probabile vittima del declino della letteratura popolare. Quelli che nella prima metà del XX secolo erano dei best-seller sono oggi spariti dalla circolazione, a parte un paio di titoli ancora in catalogo come paperback. Se Jacobs è ancora ricordato, lo è soprattutto per *The Monkey's Paw* (*La zampa di scimmia*), un racconto dell'orrore con non meno di dieci adattamenti per il cinema, l'ultimo dei quali risalente al 2010. Il vento comunque sta cambiando: negli ultimi mesi il Progetto Gutenberg ha completato il recupero digitale delle opere di Jacobs, la BBC ha trasmesso alla radio una serie di adattamenti di dette opere e nel maggio del 2012 Jacobs è approdato con successo su Kindle. Ed è un onore per le Giornate poter contribuire a questa tanto attesa riscoperta.

William Wymark Jacobs (1863-1943) era nato e cresciuto a Londra nella zona portuale di Wapping, del cui scalo suo padre era un dirigente. Dopo essersi impiegato controvoglia nell'amministrazione statale a 16 anni, intorno ai 20 iniziò a scrivere brevi racconti, in buona parte imperniati sul colore e gli aspetti comici del litorale. Quando, nel 1898, lasciò l'amministrazione pubblica, aveva già pubblicato tre volumi di racconti. Il decennio successivo fu per lui molto prolifico, ma dopo la prima guerra mondiale la sua produzione calò drasticamente: nei suoi ultimi tre decenni di vita Jacobs si dedicò principalmente alla riduzione teatrale di lavori preesistenti. Oggi, le sue opere si fanno ammirare soprattutto per la disinvolta asciuttezza dello stile, la perfezione dei dialoghi, l'acuta analisi psicologica dei caratteri, la maestria strutturale e i finali a sorpresa. Era conosciuto come l'"O. Henry dei porti". I suoi ammiratori non hanno esitato a fare paralleli con la comicità di Aristofane e di Dickens; mentre una guida studentesca su internet offre un interessante e distaccato giudizio contemporaneo: "È stato detto che l'umorismo di Jacobs non mirava alla profondità psicologica né alla consapevolezza sociale, ma piuttosto a fornire un semplice divertimento, e i critici riconoscono che c'è riuscito benissimo."

Ancora oggi non sappiamo bene cosa avesse convinto Jacobs, nel 1922, ad affidarsi a cineasti relativamente inesperti. Una precedente serie di 12 film tratti dai suoi racconti era stata prodotta con successo nel biennio 1914-16 dalla London Film Productions e diretta di volta in volta da esperti registi americani quali Harold M. Shaw (3 titoli), George Loane Tucker (5 titoli) e da Frank Miller, all'epoca un inesperto venticinquenne inglese al suo debutto nella regia (4 titoli). Un solo adattamento da Jacobs – *A Master of Craft* (1919*)* di Thomas Bentley – era stato girato nei sei anni trascorsi prima che la Artistic Pictures avviasse questa nuova serie. Nata come società di distribuzione nel 1916, la Artistic si convertì alla produzione nel 1920 con *Three Men in a Boat*, nel quale Horace Manning Haynes (1889-1945), che era già apparso senza particolare lustro sugli schermi fin dal 1917 (*The Lost Chord*), non solo interpretò uno dei Tre del titolo, ma ne fu anche co-sceneggiatore con un'altra scrittrice debuttante, Lydia Hayward (1879-1957). Nata a Sheffield ma educata in Francia, la Hayward aveva già flirtato con le arti dello spettacolo: nel 1900 sposando l'attore Bernard Foster, e nel 1920 facendo la sua prima e ultima apparizione sullo schermo in *Pillars of Society*, di cui era protagonista Ellen Terry.

Per il suo ultimo film da attore e suo primo impegno da regista, *Monty Works the Wires* (1920), Haynes chiamò di nuovo Lydia Hayward come co-sceneggiatrice. La collaborazione tra i due sarebbe proseguita per tutta la serie tratta da Jacobs, il cui stile letterario trovò una felice trascrizione visiva proprio grazie alla grande abilità della Hayward, la quale continuò con successo la sua carriera di sceneggiatrice fino agli anni '40, ivi inclusa una collaborazione con Noël Coward in *Bitter Sweet* (1933). Di tanto in tanto la scrittrice si ritrovò al fianco di Haynes: il loro ultimo titolo insieme fu *The Man at the Gate* (1941), di cui era protagonista il suo secondo marito, William Freshman, di 28 anni più giovane, che aveva sposato nel 1938 (si erano incontrati sul set del primo film del tandem Haynes-Hayward, *Those Who Love*, nel 1929).

Il repertorio completo dei film del duo Haynes-Hayward, seguendo il presunto ordine di produzione, è il seguente (i titoli contrassegnati da asterisco erano stati girati anche dalla London Film Productions): *Sam's Boy* (1922), *A Will and a Way* (1922), *The Skipper's Wooing* (1922), *The Head of the Family* (1922), **The Monkey's Paw* (1923), *The Constable's Move* (1923), **An Odd Freak* (1923), *The Convert* (1923), **Lawyer Quince* (1924), *Dixon's Return* (1924), **The Boatswain's Mate* (1924) e *Passion Island* (1927; prodotto dopo la scomparsa della Artistic Pictures dalla Film Manufacturing Company, i cui pochi film furono diretti da Jack Raymond o da Manning Haynes – ivi compreso il maggiore successo di Haynes, la versione del 1928 di *The Ware Case* – e sceneggiato da Lydia Hayward).

David Robinson (con un ringraziamento speciale a Bryony Dixon, Christine Gledhill, Janice Healey, Laraine Porter, Ann Ramsden e Alex Rock)

"Men who go down to sea in ships of moderate tonnage" – Punch

"W. W. Jacobs has the satisfaction of knowing that he has only to leave one of his volumes in the same room with any normal English-speaking person and that person, opening the book, will be compelled to settle himself down, neglect his business and enjoy to the end." – J. B. Priestley

"The knowledge that Jacobs is the author lends the whole thing a glamour that will no doubt enhance its appeal to most … Use the author's name as much as you can. Jacobs' fame is world-wide, and … should in itself suffice to draw the crowds." – Kinematograph Weekly*, 29 June 1922*

The latest revelation of the precious archaeological digs of the British Silent Film Festival – now entering its 16th year of excavating Britain's long-buried riches – is the series of comedies adapted from the stories of W. W. Jacobs between 1922 and 1927 by Horace Manning Haynes and the writer Lydia Hayward. Disarmingly modest in their production values and, for the most part, no-star repertory casts, the films consistently boast wit, charm, delight in human comedy, and an acute feeling for the social turbulence of small English villages and coastal communities. The mystery of why films of such talent and appeal could lie forgotten for the best part of a century may reflect the dramatic change in the critical fortunes of W. W. Jacobs himself, a victim, perhaps, of the decline of popular literacy. Massive bestsellers in the first half of 20th century, today only one or two of his books remain in print, in paperback. If he has been remembered, it is mostly for his thriller The Monkey's Paw*, with at least ten film adaptations, the last in 2010. The tide though is turning: within the past months Project Gutenberg has completed its digital resurrection of Jacobs, BBC radio has broadcast a series of adaptations of his stories, and since May 2012 he has made it to Kindle. The Giornate is proud to make its own contribution to this overdue rediscovery.*

William Wymark Jacobs (1863-1943) was born and grew up near the docks of Wapping, London, where his father was a wharf manager. He reluctantly entered the civil service as a clerk at 16, but from the age of 20 began to write short stories, most recording the colour and comedy of the waterfront. By the time he left the civil service in 1898, three volumes of stories had been published. The next decade or so saw a staggeringly prolific output; but after the First World War his production slowed down markedly and for the last three decades of his life he mostly occupied himself with dramatizations of existing works. Today we can still admire his easy literary style, economy, perfect dialogue, shrewd perception of character, skill in structure and the surprise ending. He was known as "the O. Henry of the Waterfronts". Admirers have not hesitated to compare his comedy to Aristophanes and Dickens; but an internet students' guide offers an appealingly cool contemporary assessment: "commentators assert that Jacobs' humor was not intended to provide psychological insight or social awareness, but rather to give simple amusement, and critics agree that he did this with great success".

So far there is little evidence of what persuaded Jacobs, in 1922, to entrust this extended series of adaptations to relatively inexperienced film-makers. A previous series of 12 Jacobs stories had been successfully produced in 1914-16 by London Film Productions, directed in turn by the experienced American directors Harold M. Shaw (3 titles), George Loane Tucker (5 titles), and Frank Miller, then an untried, 25-year-old British debutant (4 titles). Only one Jacobs title – Thomas Bentley's A Master of Craft *(1919) – was filmed in the intervening six years before Artistic Pictures embarked on this series. Set up as a distribution company in 1916, Artistic moved into production in 1920 with* Three Men in a Boat*, in which Horace Manning Haynes (1889-1945), who had been acting without much distinction since 1917 (*The Lost Chord*), not only played one of the Three, but also co-wrote the script with another debutante writer, Lydia Hayward (1879-1957). Born in Sheffield and educated in France, Hayward had some previous flirtation with the performing arts: in 1900 she married the actor Bernard Foster, and in 1920 made a single screen appearance, in* Pillars of Society*, starring Ellen Terry.*

Embarking on his last film as actor and first work as director, Monty Works the Wires *(1920), Haynes again called on Lydia Hayward as his co-writer. The two were to work as a team throughout the Jacobs series, and Hayward should be credited with the outstanding success with which Jacobs' literary style has been translated visually. Hayward's career as a screenwriter continued successfully until the 1940s, including a collaboration with Noël Coward on* Bitter Sweet *(1933). From time to time she was reunited with Haynes, their last film together being* The Man at the Gate *(1941), starring her second husband, William Freshman, 28 years her junior, whom she had married in 1938 (they had met on an earlier Haynes-Hayward film, the 1929* Those Who Love*).*

The full repertoire of the Haynes-Hayward films, in presumed production order, is as follows (titles marked with an asterisk had also been filmed by London Film Productions): Sam's Boy *(1922),* A Will and a Way *(1922),* The Skipper's Wooing *(1922),* The Head of the Family *(1922),* *The Monkey's Paw *(1923),* The Constable's Move *(1923),* *An Odd Freak *(1923),* The Convert *(1923),* *Lawyer Quince *(1924),* Dixon's Return *(1924),* *The Boatswain's Mate *(1924),* Passion Island *(1927; produced after the disappearance of Artistic Pictures, by the Film Manufacturing Company, whose few films were directed by Jack Raymond or Manning Haynes – including Haynes' most admired film, the 1928 version of* The Ware Case *– and scripted by Lydia Hayward).*

David Robinson (with thanks to Bryony Dixon, Christine Gledhill, Janice Healey, Laraine Porter, Ann Ramsden, Alex Rock)

A WILL AND A WAY (Artistic Pictures, GB 1922)
Regia/dir: Horace Manning Haynes; *prod:* George Redman; *scen:* Lydia Hayward, dal racconto di/*from the story by* W. W. Jacobs; *f./ph:* Frank Grainger; *mont./ed:* ?; *cast*: Ernest Hendrie (Foxey Green), Polly Emery (Mrs. Pottle), Johnny Butt (Joe Chambers), Cynthia Murtagh (Flora Pottle), Charles Ashton (George Smith), Ada Palmer (Eliza Collins), Agnes Brantford (Mrs. Walker), Peggie Beans (Jennie Pottle), Maisie Beans (Lettie Pottle); 35mm, 3570 ft., 48' (20 fps); *fonte copia/ print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
A Will and a Way uscì in volume nella raccolta *Light Freights* del 1901, dopo essere già apparso sulle pagine di *The Strand Magazine* nel marzo dello stesso anno. La vicenda si svolge in un immaginario villaggio dell'entroterra che Jacobs chiama Claybury, la cui controfigura nel film fu però il villaggio di Loughton, nei dintorni della foresta di Epping. Il protagonista della vicenda è Foxey Green, il più orrendo misogino di Claybury, che eredita una fortuna da uno zio purché si sposi con la prima donna che glielo chieda. Il denaro suscita gli appetiti delle donne (e dei travestiti) dell'intero villaggio, raggiungendo picchi di parossismo che anticipano *Seven Chances* di Keaton.
L'entusiasmo della stampa inglese di categoria era più che giustificato: "La maggiore difficoltà nel recensire questo film sta nel doversi trattenere dall'eccesso di lodi. Molti ricorderanno sicuramente la storia di *A Will and a Way*… basti solo aggiungere che quella deliziosa commedia sulle vicende di un piccolo villaggio inglese mantiene inalterata l'atmosfera creata dall'autore e che i suoi personaggi rivivono mirabilmente sullo schermo. Dopo tutta una serie di storie piccanti o strappalacrime, il film, una commedia nel senso compiuto del termine, e non una di quelle che i produttori americani pretendono di ammannirci come tali, arriva come una gradita novità: un netto passo avanti per l'arte cinematografica inglese, e probabilmente il migliore fin qui prodotto nel suo genere. L'interesse non viene mai meno; attori, didascalie, fotografia e trama si fondono in un unicum armonico di straordinaria efficacia. Inoltre, la qualità visiva del film è magnifica e praticamente ogni singola sequenza ha pregi artistici di primordine e rivela tutta la bellezza del paesaggio inglese con i suoi cottage d'altri tempi… Forse, dalle lodi appena espresse qualcuno potrebbe pensare che si tratti di un 'super-film' nel senso americano del termine. Ma non è così; uno dei maggiori pregi di *A Will and a Way* è proprio la sua semplicità; e dobbiamo congratularci con Manning Haynes che ha saputo tradurre Jacobs in termini cinematografici rimanendo in perfetta sintonia con la prosa dell'autore … Il cast non avrebbe potuto essere migliore e ogni singolo personaggio è degno d'attenzione." (*Kinematograph Weekly*, 2 marzo 1922)
Foxey è interpretato da Ernest Hendrie (1859-1929), che era stato uno scrittore e attore molto attivo fin dal 1878 sulle scene del West End ed era apparso nelle prime produzioni inglesi di *Le colonne della società* di Ibsen (1889) e, nel ruolo di Tylo, in *L'uccellino azzurro* di Maeterlinck (1909), con cui andò in tournée in Australia, riprendendo il ruolo anche nella versione filmata della pièce nel 1910. Le sue uniche altre apparizioni sullo schermo furono in *The Divine Gift* di Thomas Bentley (1918) e in un altro titolo di questa rassegna, *The Skipper's Wooing* (1922). Nel film compaiono anche tre attori che troveremo regolarmente nelle future trasposizioni jacobsiane. Cynthia Murtagh sarebbe apparsa come eroina romantica in cinque degli adattamenti da Jacobs e a un certo punto parrebbe aver sposato Manning Haynes: nel suo ultimo film, *The Last Post* (1929) di Dinah Shurey figura infatti come Cynthia Murtagh Haynes.
Charles Ashton (1884-196?), eroe romantico di garbata rusticheza, aveva lavorato in precedenza come impiegato e fotografo. Arruolatosi nella Royal Field Artillery come artigliere allo scoppio della prima guerra mondiale, fu congedato dall'esercito per motivi di salute dopo aver sofferto di psicosi traumatica nella battaglia di Ypres (1917). Il suo debutto sullo schermo fu nel ruolo di Dick Alward nel film del 1920 *Pillars of Society*, da Ibsen, dove fece la sua unica apparizione cinematografica Lydia Hayward. E senza dubbio fu da quell'incontro che nacque il successivo impegno di Ashton con Haynes e la Hayward in *Monty Works the Wires* e nelle succcessive cinque trasposizioni. Dal 1924 al 1929, Ashton fu il protagonista di numerosi altri film, ma dopo l'avvento del sonoro si dedicò alla stesura di romanzi polizieschi, continuando a scrivere fino agli anni '50. Johnny Butt (John William Butt, 1870-1930) interpretò importanti ruoli da villain in ben 11 dei film ricavati dai lavori di Jacobs: è assente solo dal cast di *Dixon's Return*, probabilmente perché nel 1924 fu impegnato sul set di altri cinque film. Apparentemente in attività fin dal 1897, Butt rimase un caratterista molto richiesto fino alla fine dei suoi giorni. Per Hepworth interpretò due serie comiche da protagonista: "Simkins" (4 episodi, 1914) e "Tubby" (11 episodi, 1916). La fortunata collaborazione tra Butt e Haynes era nata quando avevano interpretato insieme due dei *Three Men in a Boat* (1920).

A Will and a Way *was published in the collection* Light Freights *in 1901, after originally appearing in* The Strand Magazine *in March of that year. The setting is Jacobs' fictional inland village of Claybury, here played by the actual village of Loughton, near Epping Forest. The story tells how Foxey Green, the ugliest misogynist in Claybury, inherits a fortune from his uncle on condition that he marries the first woman who proposes to him. The money excites female (and even transvestite) Claybury to a furore that anticipates Keaton's* Seven Chances*.*
The British trade press were justifiably ecstatic: "The great difficulty in reviewing this picture is to keep oneself from exaggerated praise. Most people will remember the story of 'A Will and a Way' … and it is enough to say here that that charming comedy on life in a small English village retains the complete atmosphere the author intended and makes his characters live on the screen. After the continual round of sex and 'sob-stuff', the picture, a true comedy in all senses of the word, not what American producers have taught us to regard as such, comes as a very welcome change: it is another distinct milestone in the advancement of British screen art, and is probably the best of its

*type yet produced. The interest never flags; actors, titles, photography and story all blend together into a harmonious whole and make an outstanding success. Apart from this, the scenic value is great, and practically every shot has artistic merit of a high order and reveals the beauty of our English landscapes and old-world cottages… Perhaps from the criticism given above it may be assumed by some that this is a 'super-film' in the American sense. It is not; its simplicity is one of its greatest assets and Manning Haynes is to be congratulated on the way he has interpreted Jacobs to terms of the screen while keeping perfectly in tune with the author's writings. … The casting could not have been better and every character is a study in itself." (*Kinematograph Weekly*, 2 March 1922)*

Foxey is played by Ernest Hendrie (1859-1929), who had been a busy West End actor and writer since 1878 and had appeared in the original London productions of Ibsen's The Pillars of Society *(1889) and as Tylo in Maeterlinck's* The Blue Bird *(1909), a part in which he toured Australia, and which he recreated for the 1910 film of the play. His only other film appearances were in Thomas Bentley's 1918* The Divine Gift *and in a later title in this same Jacobs series,* The Skipper's Wooing *(1922). The film also introduces three actors who were to be regulars in the Jacobs films. Cynthia Murtagh was to appear as female romantic lead in five of the Jacobs films and seems at some point to have married Manning Haynes: in her final film, Dinah Shurey's* The Last Post *(1929), she was billed as Cynthia Murtagh Haynes.*

Charles Ashton (1884-196?), the pleasantly rustic male romantic lead, had worked as a clerk and then a photographer before joining the Royal Field Artillery as a gunner in the First World War. He was invalided out of the army after suffering shell-shock at the Battle of Ypres (1917). His first film appearance was as Dick Alward in the 1920 film of Pillars of Society*, in which Lydia Hayward made her only film appearance. No doubt as a result of this meeting, he joined Haynes and Hayward for his next film role, in* Monty Works the Wires*, and subsequently five of the Jacobs films. From 1924 to 1929 he played leading roles in a number of other films, but after the coming of sound he turned to writing crime novels, which he continued into the 1950s.*

Johnny Butt (John William Butt, 1870-1930) played leading roles as character heavy in 11 of the Jacobs films: he is absent only from the cast of Dixon's Return*, no doubt because he was involved in six other films in 1924. Said to have been in films from 1897, Butt remained much in demand as a character actor throughout the rest of his life. At the Hepworth Studio he had his own comedy series, as Simkins (4 episodes, 1914) and Tubby (11 episodes, 1916). Butt and Haynes' evidently happy collaboration no doubt began when they appeared together as two of the* Three Men in a Boat *(1920).*

SAM'S BOY (Artistic Pictures, GB 1922)

Regia/dir: Horace Manning Haynes; *prod:* George Redman; *scen:* Lydia Hayward, dal racconto di/*from the story by* W. W. Jacobs; *f./ph:* Frank Grainger; *mont./ed:*? ; *cast:* Johnny Butt (Captain Hart), Tom Coventry (Sam Brown), Bobbie Rudd (Billy Jones), Charles Ashton (Harry Green), Toby Cooper (Charlie Legge), Mary Braithwaite (Mrs. Hunt), Kate Gurney (Mrs. Brown), Harry Newman (*Mate*), Montmorency (il cane/*the dog*); 35mm, 4300 ft., 57' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Sam's Boy era apparso per la prima volta in volume nella raccolta *Light Freights* del 1901. Il protagonista è un orfano senzatetto, Master Billy Jones, che, facendo tesoro della soffiata di un vagabondo, avvicina affabilmente il marinaio Sam Brown affermando, con ingiustificata sicurezza, di essere suo figlio. L'entusiastica propensione del capitano della nave e dei suoi compagni di bordo a dare credito alle parole del ragazzo crea un certo imbarazzo a Sam, che suona l'harmonium nell'Esercito della Salvezza. Quando poi, in preda alla disperazione, Sam abbandona la nave, Master Jones non fa una piega: ha già adocchiato qualche altro "padre".

Il film fu girato in inverno, e a fare da controfigura a "Withersea" e "Dimport" furono due non meglio identificati villaggi del Kent sulle rive del Tamigi, mentre le sequenze iniziali furono girate nel porto di Londra.

The Bioscope dichiarò che Bobbie Rudd, che qui interpreta Billy Jones – e che nuovamente apparirà in *The Skipper's Wooing* – aveva "assicurato un futuro di sicuro successo". Al contrario, Rudd riuscì a sparire quasi del tutto, al punto che, fatta salva una menzione, elude anche l'esaustivo saggio di John Holmstrom *The Moving Picture Boy* (1996). *Kinematograph Weekly* rilevava con acume che "il personaggio dell'orfano abbandonato, pur introducendo una certa dose di pathos, si distanzia dalle 'storie strappalacrime' almeno quanto l'Inghilterra si distanzia dall'America. Questo tipo di film … accrescerà il prestigio dei produttori inglesi in tutto il mondo".

Sam's Boy *appeared in the collection* Light Freights *in 1901. The protagonist is homeless orphan Master Billy Jones, who, picking up a useful tip from a stray dog, amiably accosts seaman Sam Brown, confidently, if quite unjustifiably, claiming him as his father. Sam's captain and shipmates' enthusiastic willingness to believe the child proves some embarrassment to Sam, who plays the harmonium at the Salvation Army. When the desperate seaman flees the ship however, Master Jones is unfazed: he has other fathers in view.*

The film was shot in winter, and "Withersea" and "Dimport" are represented by as yet unidentified villages on the Kent coast of the Thames, with opening shots of the Port of London.

The Bioscope *proclaimed that Bobbie Rudd, who plays Billy Jones, and was to appear again in* The Skipper's Wooing*, was "assured of future success". On the contrary, he disappeared so successfully that, apart from a mention, he even eludes John Holmstrom's exhaustive* The Moving Picture Boy *(1996).* Kinematograph Weekly *shrewdly pointed out that "there is a certain amount of pathos introduced by the character of an orphan waif, but it is as far removed from 'sob stuff' as England is from America. This type of film … will raise the prestige of English producers the world over."*

THE SKIPPER'S WOOING (Artistic Pictures, GB 1922)
Regia/dir: Horace Manning Haynes; *prod:* George Redman; *scen:* Lydia Hayward, dalla novella di/*from the novella by* W. W. Jacobs; *f./ph:* Frank Grainger; *mont./ed:* ?; *cast:* Gordon Hopkirk (Captain Wilson, *the Skipper*), Cynthia Murtagh (Annie Gething), Charles Levey (Captain Gething), Ernest Hendrie ("Slushy" *the cook*), Tom Coventry (*the Mate*), J. T. MacMillan (Jim Salter), Mary Price (Mrs. Gething), Johnny Butt (Fat Sam), Moore Marriott (Dick), Bobbie Rudd (Henry Atkins), Jeff Barlow (Mr. Dunn), Roy Travers (Mr. Glover), Jeff Barlow (Mr. Dunn), Violet Aubert (Miss Harcourt); 35mm, 5200 ft., 69' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
The Skipper's Wooing, pubblicato per la prima volta nel 1897 e poi incluso nella raccolta *At Sunwich Port* del 1902, rappresenta un'eccezione nella produzione di Jacobs, che lo scrisse sotto forma di romanzo breve in 13 capitoli. La vicenda narra le peripezie affrontate dalla ciurma del "Seamew" per rintracciare il capitano Gething, che si è dato alla macchia credendo erroneamente di aver ucciso un uomo, ma che, per giunta, è anche il padre di Annie, di cui è innamorato il loro capitano, "Skipper" Wilson. La spiccata attitudine della Hayward per gli adattamenti è particolarmente evidente qui. La forma riassuntiva del racconto è infatti sostituita da una struttura narrativa lineare che visualizza brillantemente gli avventurosi imprevisti affrontati dalla ciurma, insidiata da scambi d'identità, da un mozzo malandrino e dall'odioso rivale di "Skipper" per la mano di Annie.
Il film segna la probabile prima apparizione nella serie da Jacobs di Moore Marriott (1885-1949), che sarebbe apparso in 6 di questi film, ma qui figurante col nome di George Marriott (era incline a costanti variazioni del suo nome originale: George Thomas Moore-Marriott). Con Johnny Butt e Gordon Hopkirk fu uno dei tre attori che apparvero al fianco di Manning Haynes in *Three Men in a Van* (1921) di Hugh Croise. La carriera muta di Marriot durò a lungo, coprendo il primo decennio del secolo, ma trovò una sua nicchia anche dopo l'avvento del sonoro, sviluppando il proprio personaggio di decrepito, sdentato e tuttavia malizioso Pantalone. Una maschera che gli valse la massima popolarità col personaggio di Jeremiah Harbottle nelle commedie di "Will" Hay.
Il film segnò anche la seconda e ultima apparizione sullo schermo di Bobbie Rudd, nel premiante ruolo del mozzo di bordo, Henry.
Dal racconto originale: "Se tu fossi mio figlio", disse Sam ansimando, "te le suonerei di santa ragione".
"Se fossi tuo figlio, mi affogherei", rispose senza esitazione Henry.
Il padre di Henry aveva avuto spesso occasione di notare che suo figlio somigliava a sua madre, e sua madre aveva una lingua che era famosa in tutta Wapping, e otteneva una menzione onorevole anche nella lontana Limehouse.

The Skipper's Wooing *is exceptional in Jacobs' work, in taking the form of a 13-chapter novella, first published in 1897 and included in the 1902 collection* At Sunwich Port. *The story relates the efforts of the entire crew of the* Seamew *to trace Captain Gething, who has gone into hiding in the mistaken belief that he has killed a man, but who is the father of Annie, for whom their own Captain Wilson yearns. Lydia Hayward's bold skill in adaptation is especially evident here. The recapitulary format of the original is cleverly reshaped to a more progressive narrative structure which easily accommodates the incidental adventures of the crew, beset by mistaken identities, the mischievous ship's boy, and the Skipper's odious rival for the hand of Annie.*
This seems to have been the first appearance in the Jacobs series of Moore Marriott (1885-1949), who was to appear in six of the films, though here billed as George Marriott (he was inclined to use a number of variations on his original name of George Thomas Moore-Marriott). With Johnny Butt and Gordon Hopkirk he was one of three actors who had appeared alongside Manning Haynes in Hugh Croise's Three Men in a Van *(1921). Marriott had a long career in silents, stretching back to the first decade of the century, but found his true niche with the coming of sound, when he developed his character as a toothless, doddering but sly old pantaloon. In this guise he achieved his greatest popularity as Jeremiah Harbottle in the Will Hay comedies.*
This was the second and last screen appearance of Bobbie Rudd, in the rewarding role of the ship's boy, Henry: in the original novella,
"If you was my boy," said Sam, breathing heavily, "I'd thrash you to within a inch of your life."
"If I was your boy I should drown myself," said Henry very positively.
Henry's father had frequently had occasion to remark that his son favoured his mother, and his mother possessed a tongue which was famed throughout Wapping, and obtained honourable mention in distant Limehouse.

THE HEAD OF THE FAMILY (Artistic Pictures, GB 1922)
Regia/dir: Horace Manning Haynes; *prod:* George Redman; *scen:* Lydia Hayward, dal racconto di/*from the story by* W. W. Jacobs; *f./ph:* Frank Grainger; *mont./ed:* ?; *cast:* Johnny Butt (Green), Cynthia Murtagh (Betty Foster), Charles Ashton (Robert Letts), Daisy England (Mrs. Green), Bertie White (Henry Whidden), Moore Marriott (secondo/*mate*); 35mm, 5500 ft., 73' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
The Head of the Family, che era apparso nella raccolta *Sailors' Knot* del 1909, fornì probabilmente i loro ruoli migliori agli attori della compagnia "stabile" di Haynes, Johnny Butt, Charles Ashton e Cynthia Murtagh, e un buon ruolo secondario a Moore Marriott. Gli esperimenti culinari del marinaio Letts, cuoco di bordo dello schooner "Curlew", gli valgono l'immediata espulsione dal battello. Mentre vaga sconsolato sulla banchina, il marinaio s'imbatte in un'altra sventurata, Mrs. Green, il cui secondo marito tormenta lei e la figlia maltrattandole e appropriandosi dei loro beni di famiglia. Scoprendo che il figlio di Mrs. Green, scomparso in mare nove anni prima, avrebbe avuto la stessa età di Letts, i due ordiscono il piano di far apparire il mancato

cuoco come l'erede e legittimo proprietario della casa. Inevitabilmente, Letts s'innamora della "sorella", complicando le macchinazioni che si risolvono comunque con la disfatta finale di Green.
Il film è un ottimo esempio della maestria con cui la Hayward e Haynes sapevano trasformare i racconti di Jacobs in immagini di straordinaria suggestione visiva. La deliziosa sequenza iniziale del disastro combinato da Letts nella cucina di bordo sviluppa lo spunto di un riassunto di 50 parole: "Non avendo lo schooner "Curlew" bisogno di un carpentiere, [Letts] vi si era imbarcato come cuoco. Aveva fatto del suo meglio e gli sgradevoli epiteti che lo seguirono sulla banchina di Dunchurch mentre lui seguiva la sua cassa da marinaio ne furono il risultato. Il capitano e il suo secondo si scambiarono un sardonico cenno di apprezzamento per la solerzia della ciurma."
Daisy England, qui alla sua prima e ultima apparizione sullo schermo, offre un solido e commovente ritratto della maltratta Mrs. Green, mentre Bertie White, l'odioso pretendente di Betty approvato da Green, in seguito interpretò solo tre personaggi di scarso rilievo.

The Head of the Family *appeared in Jacobs' 1909 collection* Sailors' Knots*, and provides their richest roles for Haynes' regular stock actors, Butt, Ashton, Murtagh, and, in a smaller part, Moore Marriott. The experimental efforts of Seaman Letts (Ashton) as ship's cook ensure his instant ejection from the schooner* Curlew*. Wandering disconsolate on the shore, he meets another unfortunate, Mrs. Green, whose second husband torments her and her daughter with his bullying and appropriation of the family heritage. Discovering that Mrs. Green's son, who disappeared at sea nine years before, would have been the same age as Letts, the two devise the plan for the failed cook to pose as the long-lost heir and master of the house. Inevitably he falls in love with his supposed sister, to complicate the machinations which lead to the ultimate worsting of Green.*
The film is an exceptional example of the skill with which Hayward and Haynes transformed Jacobs' verbal narrative into visual pleasures. The delectable opening sequence of Letts' disasters in the galley is developed from an abstract 50-word indication: "The schooner Curlew *having no use for a ship's carpenter, [Letts] had shipped as cook. He had done his best, and the unpleasant epithets that followed him along the quay at Dunchurch as he followed in the wake of his sea-chest were the result. Master and mate nodded in grim appreciation of the crew's efforts." This appears to be the only screen appearance of Daisy England, who makes a strong and touching impression as the abused Mrs. Green, while Bertie White, playing Betty's odious, Green-approved suitor, appeared only in three further insignificant roles.*

THE BOATSWAIN'S MATE (Artistic Pictures, GB 1924)
Regia/dir: Horace Manning Haynes; *prod:* George Redman; *scen:* Lydia Hayward, dal racconto di/*from the story by* W. W. Jacobs; *f./ph:* Frank Grainger; *mont./ed:* ?; *cast:* Florence Turner (Mrs. Walters), Victor McLaglen (Ned Travers), Johnny Butt (George Benn), J. Edwards Barker (*Policeman*); 35mm, 1900 ft., 25' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
The Boatswain's Mate apparve nella raccolta *Captains All* del 1905 e narra la vicenda di un ex nostromo che aspira a conquistare la mano della proprietaria del pub locale. Il nostromo istiga un ex soldato a simulare un furto con scasso in modo da conquistare la sua fiamma con un eroico salvataggio in extremis. Il piano inizia a sfilacciarsi quando lo "scassinatore" e la sua vittima s'incapricciano l'uno dell'altra.
All'epoca, il trentaseienne e aitante Victor McLagen era già un attore di primo piano (pur avendo fatto da poco una non accreditata ma esuberante apparizione come schiavo nubiano in *Woman to Woman* di Graham Cutts). L'astro della trentasettenne Florence Turner stava invece rapidamente declinando. Dopo due ruoli secondari in un paio di produzioni inglesi, l'attrice americana ritornò definitivamente a Hollywood, dove però dovette accontentarsi di particine di contorno. *The Boatswain's Mate* le offrì un degno canto del cigno nel ruolo della bella, fiera e irreprensibile Mrs. Walters, trionfale umiliatrice dell'odioso nostromo.

The Boatswain's Mate *appeared in Jacobs' 1905 collection* Captains All*, and tells the story of an ex-boatswain who is eager to win the hand of the local lady publican. He hires an ex-soldier to stage a burglary, so that he can win her by pretending a heroic last-minute rescue. The plan begins to unravel when the "burglar" and his victim take a fancy to each other.*
At 36 the still-glamorous Victor McLaglen was already an established leading man (though he had recently made an uncredited but enthusiastic appearance as a Nubian slave in Graham Cutts' Woman to Woman*). At 37, however, Florence Turner's career was rapidly fading. After secondary roles in two more British films, she was permanently to return to Hollywood and such bit work as she could find.* The Boatswain's Mate*, however, gives her a worthy swan-song as the beautiful but irrepressibly feisty Mrs. Walters, triumphantly humiliating the odious boatswain.*

Schede di / *All film notes by* David Robinson.

Selig Polyscope
Gli innovatori dimenticati / *The Forgotten Innovators*

Il colonnello William Nicholas Selig (1864-1948) è probabilmente il meno noto dei fondatori dell'industria cinematografica americana, ma è forse il più importante. Nato a Chicago, trascorse parecchi anni girovagando negli stati dell'Ovest americano in qualità di illusionista e impresario di spettacoli di varietà, prima di abbracciare la carriera di produttore cinematografico. Fu la sua conoscenza di prima mano del West, unita a una precoce intuizione delle potenzialità del cinema, che lo indusse a girare i primi film a soggetto western nello stesso West, utilizzando come protagonisti veri cowboy e indiani, e quindi a fondare il primo studio cinematografico a Los Angeles.

Con i suoi western girati in scenari autentici e spettacolari e interpretati da attori dotati di qualità atletiche perfettamente funzionali all'ambientazione e alle trame, Selig definì le caratteristiche essenziali del genere che è poi divenuto la pietra angolare del cinema americano. Poiché il cinema degli esordi dipendeva in larga misura dalla presenza di cieli limpidi e luminosi che offrissero una luce sufficiente per l'adeguata esposizione dei negativi, la decisione, da parte di Selig, di costruire uno studio a Los Angeles permise di girare praticamente tutto l'anno accedendo agevolmente a un'ampia varietà di scenari geografici. Per riuscire a competere con successo, i produttori americani uniformarono i propri western al modello di Selig e a sopravvivere furono le società di produzione che lo seguirono a Los Angeles. Poiché all'epoca nessun altro cineasta aveva una conoscenza diretta del West, è probabile che senza Selig il western avrebbe avuto vita breve, come i soggetti marini o quelli sugli incendi. Ed è ancor più probabile che senza di lui l'industria del cinema americano avrebbe messo radici nei dintorni di Jacksonville in Florida.

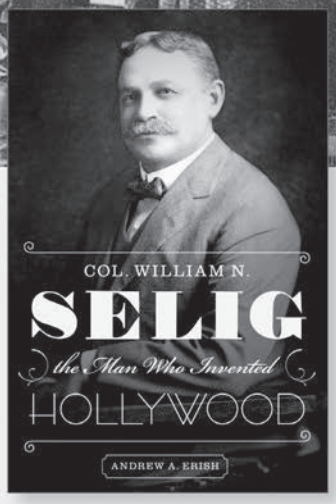
Basterebbe questo per considerare William Selig una figura centrale per lo sviluppo del cinema. Ma egli vi ha contribuito anche con molte altre importanti innovazioni. Il successo mondiale di un falso safari africano di Theodore Roosevelt girato nel backlot del suo studio di Chicago (*Hunting Big Game in Africa*, 1909) portò Selig a creare il genere "avventure nella giungla". Allo scopo egli allestì a Los Angeles in un'area di 33 acri uno zoo e una giungla, da cui derivò il primo parco a tema di uno studio cinematografico aperto al pubblico. In collaborazione con il leggendario magnate della stampa William Randolph Hearst, il Colonello produsse il primo cinegiornale di successo americano. Finanziò safari fotografici per documentare luoghi e popoli delle più remote parti del mondo, ma anche per disporre di prezioso materiale filmato con cui interpolare le pellicole a soggetto. Egli fu anche uno dei primi a promuovere i propri film traendone romanzi pubblicati da importanti editori e a tentare la strada della pubblicità sui giornali (in un'occasione questo metodo incrementò la tiratura del *Chicago Tribune* di 50.000 copie).

Altre due cruciali innovazioni introdotte da William Selig caratterizzano ancor oggi l'industria che egli contribuì a creare. La Selig e la Vitagraph furono le sole case di produzione americane ad aprire uffici di vendita e distribuzione in Europa prima della Grande Guerra. Tale iniziativa favorì il prestigio internazionale del cinema americano che, a decenni di distanza dalla scomparsa delle due case, continua a dominare i mercati mondiali. Importanza non minore riveste la tenace lotta di William Selig per vincere l'avversione degli esercenti per pellicole di maggior lunghezza e complessità. Tra queste, *The Coming of Columbus*, il primo film a tre rulli distribuito in America dalla General Film; *The Adventures of Kathlyn*, il primo serial avventuroso prodotto in America; *The Spoilers*, il primo lungometraggio di due ore realizzato da un produttore americano.

Com'è ovvio, William Selig non ottenne questi risultati da solo. Tra coloro che più contribuirono al suo successo spiccano Tom Mix, Francis Boggs e Kathlyn Williams. Tom Mix (1880-1940) iniziò a collaborare con Selig nel 1910 e divenne rapidamente uno dei primi divi cowboy dello schermo, oltre ad essere il solo ad aver effettivamente fatto il cowboy prima di darsi al cinema. Negli oltre 300 film da lui interpretati per Selig fino al 1917, Tom Mix definì la figura del cowboy cinematografico, esaltando le abilità tecniche proprie di quel mestiere e la prestanza atletica del cavaliere da rodeo.

Nell'autunno del 1907 Selig ingaggiò in qualità di regista e sceneggiatore un veterano del palcoscenico, Francis Boggs (1870-1911), facendogli capire quanto fosse importante girare le storie d'azione in esterni veri, così da ottenere maggiore autenticità e moltiplicare gli incassi al botteghino. Il lavoro di Boggs produsse risultati tanto positivi, che Selig gli consentì di dirigere lo studio di Los Angeles con un margine di autonomia mai concesso ad alcun altro regista della compagnia. Della decina di film di Boggs giunti fino a noi, la maggior parte rivela una raffinata padronanza della composizione a focalizzazione profonda e del movimento di macchina rimasta ineguagliata in America, con l'unica eccezione di Griffith. Malauguratamente, nell'ottobre del 1911, Boggs fu assassinato a Los Angeles, presso lo studio Selig, da un collega di lavoro.

Kathlyn Williams (1879-1960), bionda attrice dagli occhi azzurri, entrò nella compagnia di Selig a Los Angeles nell'aprile del 1910, due mesi dopo aver esordito nel cinema in *All Is Not Gold* di D.W. Griffith. Protagonista di una serie di film d'avventura ambientati nella giungla che riscossero un successo internazionale, ella divenne ben presto la regina di questo genere emergente. La sua enorme popolarità indusse Selig a ideare un serial di avventure mozzafiato nella giungla intitolato *The Adventures of Kathlyn* in onore dell'attrice. Da questo successo senza precedenti germogliarono *The Perils of Pauline*, *The Hazards of Helen* e innumerevoli di altri serial. Separatasi da Selig, la Williams interpretò vari film del regista Cecil B. DeMille, il quale nel 1948, alla morte di Selig, confessò di aver imparato il mestiere del cineasta visitando il set di *The Adventures of Kathlyn*.



Col. William N. Selig, the Man Who Invented Hollywood

By Andrew A. Erish

Refuting virtually every previous account of the founding and development of the American motion picture industry, this entertaining biography pays tribute to a pioneer whose many innovations helped to create Hollywood as we know it today.

47 B&W photos • $60.00 | £42.00 hardcover

Read more about this book online.

UNIVERSITY OF TEXAS PRESS

+44 (0)1494 581601 | www.utexaspress.com | www.combinedacademic.co.uk

Dei 3500 film realizzati tra il 1896 e il 1936 dalla Selig Polyscope Company e da William Selig come produttore indipendente, ne sono sopravvissuti – a quanto risulta – solo 225 circa. Le Giornate sono liete di presentarne 12. Per una conoscenza più approfondita di questo pioniere dimenticato, rimando al mio volume *Col. William N. Selig, the Man Who Invented Hollywood*, pubblicato dalla University of Texas Press. – Andrew Erish

Col. William Nicholas Selig (1864-1948) is probably the least known of the founders of the American motion picture industry, yet he may be the most important. Born in Chicago, Selig lived and toured for several years throughout the American West as a magician and minstrel show operator before embarking on a career as a producer of motion pictures. It was this firsthand knowledge of the West and foresight into the potential of cinema that led him to produce the first Western narratives in the West starring real cowboys and Native Americans, and later to establish the first movie studio in Los Angeles.

By staging his Westerns amidst spectacularly authentic scenery and featuring performers with athletic skills germane to both the setting and its narratives, Selig established the essential properties of the genre that became the bedrock of American cinema. Because early cinema was largely dependent on clear, sunny skies to provide illumination to properly expose the negative, Selig's decision to build a Los Angeles studio resulted in virtually year-round production with easy access to a variety of geographical settings. In order to successfully compete, American producers conformed their Westerns to the Selig model, and the film companies that survived were those that followed him to Los Angeles. Because no other filmmaker at that time had firsthand knowledge of the West, had it not been for Selig it is possible that the Western might have been short-lived, like the fire-run and marine genres. Even more likely, without Selig the American film industry would probably have settled in the area around Jacksonville, Florida.

These two achievements alone are enough to qualify William Selig as a major figure in the development of motion pictures. Yet Selig was involved in many other important innovations.

*The worldwide success of a bogus Theodore Roosevelt African safari filmed on the backlot of his Chicago studio (*Hunting Big Game in Africa*, 1909) led Selig to create the jungle-adventure genre. This eventually resulted in him building a 33-acre zoo and jungle backlot in Los Angeles for the production of such stories, which in turn became the first movie-studio theme park open to the public. In partnership with legendary newspaper tycoon William Randolph Hearst, Selig produced the first successful American newsreel. William Selig sponsored photographic safaris for the purpose of documenting remote places and peoples throughout the world and also for obtaining valuable second-unit footage to interpolate into his fictional narratives. Selig was also among the first to promote his films via novelizations with major publishers and to engage in newspaper promotions, which in one instance boosted the circulation of the* Chicago Tribune *by 50,000 copies.*

Two other major innovations of William Selig continue to affect the industry he helped create. Selig and Vitagraph were the only two American motion picture producers to open their own European sales and distribution offices prior to World War I. This resulted in cultivating an international appreciation for American cinema, which continues to dominate world markets today, long after the demise of both companies. Just as important, William Selig consistently fought resistance from exhibitors to produce longer and more complex narratives. The most important of these productions are The Coming of Columbus*, the first 3-reel movie distributed by General Film in America;* The Adventures of Kathlyn*, the first action-adventure serial produced in America; and* The Spoilers*, the first 2-hour feature film made by an American producer.*

Obviously William Selig did not achieve these accomplishments alone. Three major contributors to his success were Tom Mix, Francis Boggs, and Kathlyn Williams. Tom Mix (1880-1940) joined Selig in 1910 and quickly distinguished himself as the one of the first movie star cowboys, and the only one to have actually been a working cowboy prior to entering pictures. In the more than 300 films he made for Selig through 1917, Tom Mix defined the movie cowboy by emphasizing the skills inherent in that profession and the athleticism of the rodeo performer.

Selig hired stage veteran Francis Boggs (1870-1911) as a writer-director in the autumn of 1907, teaching him the importance of filming action-based narratives in real locations in order to achieve both greater authenticity and box-office success. Boggs's efforts were so successful that Selig allowed him to operate the first Los Angeles studio with a degree of autonomy none of the company's other directors ever enjoyed. Of the ten or so Boggs films that survive, most reveal a sophisticated understanding of deep-focus composition and camera movement that was unrivaled in America, with the exception of Griffith. Unfortunately, a fellow employee at Selig's Los Angeles studio murdered Boggs in October 1911.

Blonde-haired, blue-eyed Kathlyn Williams (1879-1960) joined Selig's Los Angeles company in April 1910 after making her motion picture debut two months earlier in D.W. Griffith's All Is Not Gold*. It was her starring roles in a series of internationally successful jungle-adventure films that would establish Williams as the queen of that emergent genre. She became so popular that William Selig devised a jungle-themed adventure serial with cliffhanger climaxes named in her honor,* The Adventures of Kathlyn*. Its unprecedented success spawned* The Perils of Pauline, The Hazards of Helen*, and innumerable other serials. After leaving Selig, Williams appeared in several films for director Cecil B. DeMille, who upon Selig's death in 1948 admitted that he learned how to make movies by visiting the set of* The Adventures of Kathlyn*.*

Of the 3,500 movies made between 1896 and 1936 by the Selig Polyscope Company and William Selig as an independent producer, only about 225 are known to survive. The 2012 Pordenone Silent Film Festival is proud to present 12 of these films. To learn more about this forgotten pioneer, read my book Col. William N. Selig, the Man Who Invented Hollywood*, published by University of Texas Press. – Andrew Erish*

Prog. 1: Francis Boggs and California

TRACKED BY BLOODHOUNDS; OR, A LYNCHING IN CRIPPLE CREEK (Selig Polyscope Company, US 1904)
Regia/dir., prod., scen: William N. Selig; *prod. assoc./assoc. prod:* Henry Hale Buckwalter; *f./ph:* Thomas Nash; *cast:* Wash Edwards, Dick Carr; *data uscita/rel:* 7.1904; *orig. l:* 450 ft.; 35mm, 391 ft., 7' (16 fps); *fonte copia/print source:* Southern Methodist University, Central University Libraries, G. William Jones Film & Video Collection, Dallas, TX.
Senza didascalie. / *No intertitles.*
Il successo di *The Great Train Robbery* (1903) spinse William Selig a superare i limiti dovuti agli esterni girati in New Jersey con cowboy inesperti e fantasiosamente vestiti per realizzare drammi western improntati a un maggiore realismo. Il risultato fu *Tracked by Bloodhounds; or, A Lynching at Cripple Creek*, il primo western a soggetto girato nel vero West. Scritto e diretto da Selig con la collaborazione del suo socio di Denver Henry Hale Buckwalter e con Thomas Nash come operatore, il film ricorre a un doppio titolo per riecheggiare il dramma poliziesco del cineasta britannico R.W. Paul *Trailed by Bloodhounds* (1903), ma l'azione è specificamente ambientata nel Colorado.
Si tratta di un western contemporaneo, che fa riferimento sia ad avvenimenti attuali sia al tipo di giustizia sommaria che per lungo tempo aveva caratterizzato la frontiera americana. Il film narra la storia di un vagabondo che uccide una casalinga ridotta in miseria e poi viene inseguito, catturato e linciato da una squadra di giustizieri improvvisati. Il ruolo del vagabondo è interpretato da un attore afroamericano dalla pelle chiara, che fu quasi linciato dagli altri neri di Cripple Creek, i quali temevano che la sua partecipazione al film potesse istigare analoghi atti di violenza contro il loro gruppo etnico. Una sequenza della banda di giustizieri venne girata sulla vetta di una collina che sovrasta Cripple Creek: in questo modo il cinema ritraeva per la prima volta un'autentica città mineraria del West con i suoi abitanti, in una vivace e dinamica combinazione di realismo visivo e finzione narrativa.
La popolarità di *Tracked by Bloodhounds* indusse Selig a realizzare quasi tutti i suoi futuri western in scenari autentici. Il successo fu tale da gettare nel discredito i "western del New Jersey" prodotti dai suoi concorrenti, i quali alla fine furono costretti a seguirlo nel West.
The success of The Great Train Robbery *(1903) inspired William Selig to improve on its New Jersey locations and fancifully costumed, inexperienced horsemen to craft a more realistic Western drama. The result was* Tracked by Bloodhounds; or, A Lynching at Cripple Creek, *the first Western narrative produced in the American West. Written and directed by Selig with assistance from Denver-based associate Henry Hale Buckwalter, and photographed by Thomas Nash, the film utilized a double title to capitalize on British filmmaker R.W. Paul's crime drama* Trailed by Bloodhounds *(1903), while locating the action specifically in Colorado.*
Tracked by Bloodhounds *was a contemporary Western, reflecting both current events and a form of vigilante justice that had long characterized the American frontier. It tells the story of a tramp who kills an impoverished housewife, and is chased, captured, and lynched by a posse. The tramp was played by a light-skinned African American, who was nearly lynched by other Cripple Creek blacks, fearing his participation in the film might influence similar acts of violence against their race. One shot of the posse was staged on a hilltop overlooking Cripple Creek, indicating for the first time what a real Western mining town and its inhabitants looked like in a dynamic blend of visual realism and narrative fiction.*
The popularity of Tracked by Bloodhounds *inspired Selig to produce most of his subsequent Westerns amidst authentic settings. This proved so successful that a backlash developed against the "New Jersey" Westerns produced by Selig's competitors, resulting in their eventually following him West.*

THE SERGEANT (Selig Polyscope Company, US 1910)
Regia/dir: Francis Boggs; *scen:* Hobart Bosworth; *f./ph:* John Dored; *cast:* Hobart Bosworth, Iva Shepard, Tom Santschi, Frank Clark, Art Acord; *data uscita/rel:* 22.9.1910; *orig. l:* 1 rl.; 35mm, 980 ft., 16' (16 fps); *fonte copia/print source:* Academy Film Archive, Los Angeles.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
"Nessun film è mai stato girato in paesaggi tanto splendidi", proclamava Selig in una pubblicità di *The Sergeant*: è una delle poche volte nella storia del cinema in cui l'iperbole propagandistica sembra giustificata. Diretto da Francis Boggs in California, nella Yosemite Valley, tra il maggio e il giugno del 1910, il film uscì nel settembre successivo. La sceneggiatura si deve a Hobart Bosworth, che interpreta il personaggio eponimo. Ex idolo dei *matinée* di Broadway, Bosworth fu uno dei primi attori cinematografici americani ad avere il proprio nome citato nei materali pubblicitari dei suoi film. La co-protagonista è Iva Shepard, che fa la parte della figlia del colonnello innamorata del sergente. All'epoca della lavorazione del film il 4o Cavalleria svolgeva funzioni di polizia a Yosemite; non però negli anni successivi al 1880, periodo in cui è collocata la vicenda.
Le didascalie che identificano alcune delle località utilizzate per le riprese in esterni hanno spinto alcuni commentatori moderni a supporre che *The Sergeant* sia in parte opera di finzione e in parte *travelogue.* In realtà, William Selig mise adottò questa soluzione nel 1904 per distinguere l'autenticità delle sue produzioni da quelle di concorrenti meno scrupolosi come Carl Laemmle, il quale si vantava di aver girato il suo *Hiawatha* (1909) "presso le cascate di Minnehaha nella terra dei Dacotah", mentre invece le riprese erano state effettuate nei pressi di New York. Questo film rappresenta la seconda incursione nella Yosemite Valley da pare di Selig, che vi aveva girato alcuni film nell'estate del 1909 prima di fondare il primo studio cinematografico stabile a Los Angeles.
"No picture ever made abounds in such a gorgeous array of scenic backgrounds," boasted a Selig advertisement for The Sergeant. *For one of the few times in movie history, the hype seems justified.* The Sergeant *was directed by Francis Boggs in California's Yosemite Valley*

in late May-early June 1910 and released that September. The script was written by Hobart Bosworth, who plays the title character. A former Broadway matinee idol, Bosworth became one of the first motion picture actors in America to receive billing in film advertisements. Iva Shepard co-stars as the Colonel's daughter who is in love with the Sergeant. At the time of production the Army's Fourth Cavalry served as Yosemite's police force, though that wasn't the case in the 1880s, the setting for the story.

Intertitles identifying some of the actual locations have led some modern commentators to surmise that The Sergeant *is part narrative and part travelogue. Actually, William Selig implemented such a strategy in 1904 to distinguish the authenticity of his productions from the disingenuous claims made by competitors such as Carl Laemmle, who advertised that his 1909 production of* Hiawatha *was "taken at the Falls of Minnehaha in the Land of the Dacotahs," when in fact it was photographed in the Greater New York area. This was the Selig Company's second foray into the Yosemite Valley, having originally produced films there in the summer of 1909 before establishing the first permanent motion picture studio in Los Angeles.*

CAPTAIN BRAND'S WIFE (Selig Polyscope Company, US 1911)
Regia/dir., scen: Francis Boggs; *cast:* Sydney Ayres (l'amante/*the lover*), Thomas Santschi (Captain Brand), Betty Harte (Mrs. Brand), "Baby" Lillian Wade; *data uscita/rel:* 31.10.1911; *orig. l:* 1 rl.; 35mm, 976 ft., 17' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Ben consapevole del peso finanziario del pubblico femminile, William Selig cercò a volte di intrecciare il genere western a quello melodrammatico, in modo da suscitare l'interesse sia delle donne che degli uomini. Un tipico esempio di questi prodotti ibridi è *Captain Brand's Wife* (1911), scritto e diretto da Francis Boggs. L'elemento centrale delle vicende narrate da Boggs è quasi sempre un triangolo sentimentale, i cui vertici sono rappresentati in questo caso da Tom Santschi (il capitano Brand), Betty Harte (sua moglie) e Sydney Ayres (il disperato amante di lei). Le scene d'apertura in cui spiccano lussureggianti paesaggi pieni di salici e cipressi, contrastano drammaticamente con l'arida desolazione dei successivi panorami di colline e montagne deserte, eloquente testimonianza dell'inerme isolamento dei viaggiatori che si avventuravano nel vecchio West. La varietà di scenari geografici offerta da questo film – che consta di un solo rullo – è una chiara dimostrazione dei motivi che spinsero Selig ad aprire il primo studio cinematografico a Los Angeles.
Il modo in cui Francis Boggs compone le inquadrature e valorizza le scene d'azione rivelano una sofisticata comprensione delle possibilità del mezzo espressivo: pensiamo per esempio alla scena in cui una pattuglia di cavalleria appare quasi schiacciata dalla mole immensa delle montagne che la sovrastano, a suggerire la vastità e le insidie del paesaggio; poi gli Apache scendono al galoppo lungo i ripidi versanti delle colline per assalire un cavaliere seguito da un calesse. Forse la composizione più complessa è quella che ci mostra in primo piano un Apache che spara al capitano Brand, mentre sullo sfondo altri indiani strappano dal calesse sua moglie e il figlioletto. *Captain Brand's Wife* è purtroppo uno degli ultimi film girati da Boggs; uscì nelle sale quattro giorni dopo il suo assassinio avvenuto il 27 ottobre 1911 per mano di un dipendente dello studio Selig di Edendale.
Long aware of the financial clout of female audiences, William Selig occasionally combined Westerns with melodramas in order to appeal to both men and women. Typical of this hybrid genre is Captain Brand's Wife *(1911), written and directed by Francis Boggs. At the heart of most Boggs narratives is a love triangle, here represented by Tom Santschi as Captain Brand, Betty Harte as his wife, and Sydney Ayres as her forlorn lover. The lush landscapes filled with willow and cypress trees prominent in the introductory scenes provide a striking contrast to panoramic views of barren desert hills and mountains that emphasize the isolation and vulnerability of travelers in the Old West. The variety of geography within this single-reel production provides a key reason why Selig established the first movie studio in Los Angeles. Francis Boggs's shot compositions and emphasis on action reveal a sophisticated understanding of the medium. For example, a cavalry patrol is dwarfed by mountains looming behind them, stressing the size and danger of the terrain, followed by Apaches galloping down the steep hills toward a horse and buggy. Perhaps the most complex composition occurs when an Apache in the foreground shoots Captain Brand at mid-frame, as other Indians pull his wife and baby from the buggy in the background. Unfortunately,* Captain Brand's Wife *was one of the last films directed by Boggs, released just four days after he was murdered by an employee at Selig's Edendale studio on 27 October 1911.*

THE COMING OF COLUMBUS (Christopher Columbus) (Selig Polyscope Company, US 1912)
Regia/dir: Otis Turner; *scen:* Charles E. Nixon; *scg./des:* Gabriel Pollock; *cast:* Charles Clary (Christopher Columbus), Kathlyn Williams (Queen Isabella), Marshall Stedman; *data uscita/rel:* 6.5.1912; *orig. l:* 3215 ft. [3 rl.]; 35mm, incompleto/*incomplete*, 2370 ft., 40' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
I gestori dei nickelodeon e la General Film (la branca della Motion Picture Patents Company che si occupava della distribuzione) contrastarono il più possibile i tentativi di William Selig di produrre film di lunghezza superiore a un rullo. Quando però egli scoprì, abbandonate nel lago Michigan presso Chicago, le copie a grandezza naturale della *Nina*, della *Pinta* e della *Santa Maria*, ne trasse l'ispirazione per realizzare un lungometraggio a tre rulli che intitolò *The Coming of Columbus*. Le navi erano state donate agli Stati Uniti dal governo spagnolo per commemorare il quattrocentesimo anniversario della scoperta del Nuovo Mondo da parte di Cristoforo Colombo ed erano state esposte alla Fiera Mondiale di Chicago nel 1893. La fase di preproduzione

In the Midst of the Jungle, Henri McRea, 1913. (Academy of Motion Picture Arts and Sciences)

del film si protrasse per quasi due anni, mentre la lavorazione vera e propria (che si svolse verso la fine dell'estate del 1911) durò più di un mese e mezzo e – si disse – costò a Selig oltre 50.000 dollari. Egli affrontò inoltre la spesa supplementare della coloritura a mano di almeno due copie di *Columbus*, destinate alle proiezioni di gala. Prima della fine dell'anno fu organizzata una proiezione in Vaticano e papa Pio X approvò l'opera di Selig, togliendo per l'occasione il bando sugli spettacoli cinematografici che aveva promulgato due anni prima.

Christopher Columbus – al di fuori degli Stati Uniti il film circolò con questo titolo – superò i record d'incasso in Europa, soprattutto in Inghilterra e in Austria. Forte della benedizione vaticana e del successo riscosso in ogni parte d'Europa, Selig convinse la General Film a distribuire *The Coming of Columbus* nelle sale per periodi più lunghi a prezzi più elevati, contribuendo in tal modo alla scomparsa dei nickelodeon.

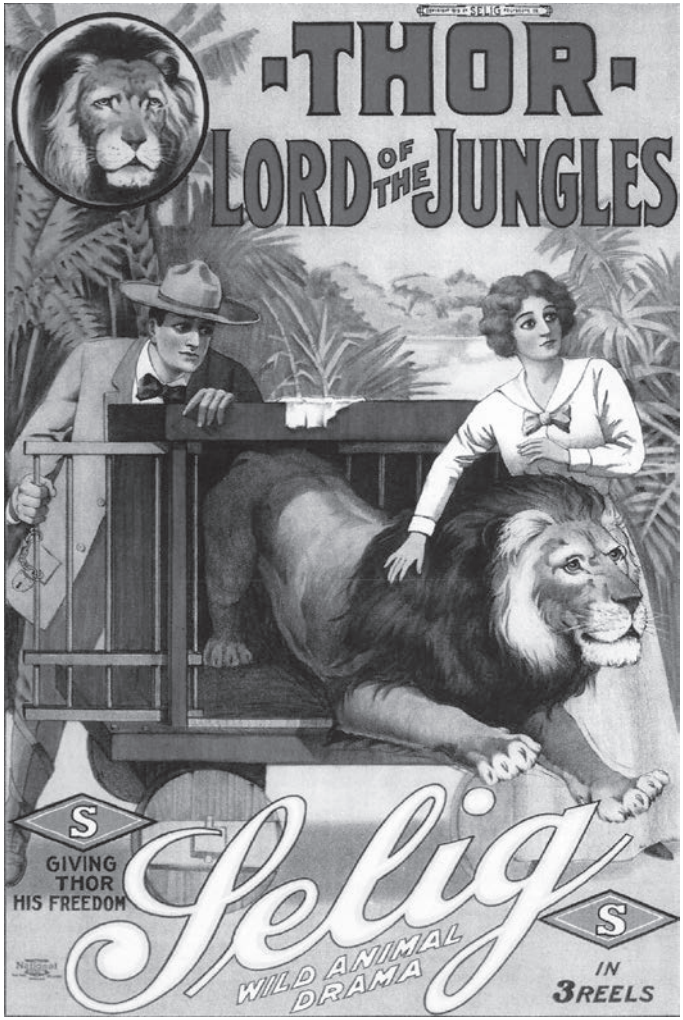
William Selig was repeatedly thwarted in his efforts to release multi-reel films by both nickelodeon operators and General Film, the distribution arm of the Motion Picture Patents Company, until he discovered full-scale replicas of the Nina*,* Pinta *and* Santa Maria *languishing in Chicago's Lake Michigan and was inspired to make a 3-reel feature he called* The Coming of Columbus*. The ships had been gifts to America from the Spanish government in commemoration of the 400th anniversary of Columbus's discovery of the New World and were displayed at the 1893 Chicago World's Fair.* The Coming of Columbus *was in pre-production for nearly 2 years and in production for over a month and a half during the late summer of 1911,*

purportedly costing Selig over $50,000. Selig incurre the additional expense of having at least two prints of Columbus *hand-colored for prestige screenings. Before the year was out a screening was arranged at the Vatican. Pope Pius X endorsed Selig's efforts, overturning a ban on motion pictures that he had instituted two years earlier.*
Christopher Columbus *– as the film was known outside the United States – broke box office records throughout Europe, especially in England and Austria. Equipped with a Vatican endorsement and success throughout Europe, Selig prevailed on General Film to distribute* The Coming of Columbus *to theaters for longer runs at higher prices, which helped bring about the demise of the storefront nickelodeon.*

IN THE MIDST OF THE JUNGLE (Selig Polyscope Company, US 1913)
Regia/dir: Henri McRea; *cast:* Kathlyn Williams, Hobart Bosworth, Loraine Otto, Herbert Rawlinson, Al Garcia; *data uscita/rel:* 20.10.1913; *orig. l:* 2900 ft. [3 rls.; versione internazionale*/international version* 2495 ft.]; 35mm, incompleto/*incomplete*, 1670 ft. (principalmente da/*mostly* Rl. 2), 22' (20 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Secondo un articolo comparso nel numero del 13 novembre 1913 della rivista inglese *The Bioscope*, "la popolarità dei 'film di animali' è forse maggiore di quella di qualsiasi altro genere di pellicole … poiché l'inserimento di belve feroci nell'azione … è una caratteristica assolutamente unica del cinema drammatico". La rivista giudicava *In the Midst of the Jungle* (1913) "senza dubbio il più grande film di animali mai realizzato", e Selig "uno specialista in questo tipo di film … sviluppato a un livello mai raggiunto da altri".
La trama narra la vicenda di una giovane donna, interpretata da Kathlyn Williams, che, smarritasi durante una partita di caccia, deve sopravvivere alle insidie della giungla. Come altre avventure nella giungla realizzate da Selig, anche questo film riscosse un successo internazionale da Calcutta alla Danimarca. Pur mutilato di circa metà dei tre rulli originari, *In the Midst of the Jungle* brilla per la squisita fattura tra le superstiti avventure nella giungla realizzate da Selig. A parte l'eleganza della fotografia e la notevole organicità della struttura, il film riesce a fondere con fluida disinvoltura le autentiche riprese documentarie del Veldt africano commissionate da Selig con le scene dirette da Henri McRea nei 33 acri dello Selig Zoo e del backlot di Los Angeles.
According to an article in the 13 November 1913 issue of the British trade magazine The Bioscope*, "The popularity of … the 'animal picture' is greater, perhaps, than the popularity of any other class of picture … because the introduction of savage beasts into plays … is something which is absolutely unique to film drama." It considered* In the Midst of the Jungle *(1913) "without much question the greatest animal drama ever produced," and "the Selig company … specialists in the production of this type of film, … develop[ing] the animal drama to a point which has been reached by no one else."*
The story concerns a young woman, played by Kathlyn Williams, forced to survive dangers in the jungle after being separated from a hunting party. As with other Selig jungle-adventure productions the film enjoyed international success from Calcutta to Denmark. Although about half of the 3-reel production is missing, In the Midst of the Jungle *is the most superbly crafted of the surviving Selig jungle-adventure films. In addition to beautiful cinematography and impressive production design, the film seamlessly blends genuine actuality footage of the African veldt commissioned by Selig with scenes directed by Henri McRea at the 33-acre Selig Zoo and backlot in Los Angeles.*

Prog. 2: ***The West and the Wilderness***

THOR, LORD OF THE JUNGLE (De Heer der wildernis) (Selig Polyscope Company, US 1913)
F.J. Grandon; *scen:* James Oliver Curwood; *cast:* Kathlyn Williams (Gene Brandt), Charles Clary (Henry Barlum), Thomas [Tom] Santschi (Jan Karl), Lafayette [Lafe] McKee (il padre di Gene*/Gene's father*), William Holland (gobbo*/hunchback*); *data uscita/rel:* 22.12.1913; *orig. l:* 2690 ft. [3 rl.]; 35mm, incompleto/*incomplete*, 548 m., 29' (16 fps), col. (imbibito/*tinted*, *Desmet method*); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection; stampa/*printed* 2009).
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*
Questo 3 rulli fu il film Selig per il Natale del 1913. La storia mette assime due delle ambientazioni più comuni dei film di "animali selvaggi" della casa: la giungla e il circo. Il "cast stellare" comprende Kathlyn Williams nel ruolo dell'innocente figliola di un agricoltore sudafricano di stirpe olandese, interpretato dal veterano del palcoscenico Lafayette McKee; Thomas Santschi è invece il gentile vicino di fattoria innamorato di lei, mentre Charles Clary è l'affascinante Henry Barlum, il figlio del proprietario di un circo americano giunto in Sud Africa per procurarsi animali selvaggi. Tra gli animali da lui catturati c'è un leone di nome Thor. Clary convince Kathlyn ad accompagnare lui e Thor nel viaggio di ritorno negli Stati Uniti, ma durante la traversata egli rivela la sua vera natura di "ubriacone, giocatore e libertino". Kathlyn diventa la regina del circo e Thor è il suo unico amico, se si eccettua la presenza di un gobbo maltrattato da tutti che la adora da lontano.
Thor: Lord of the Jungle presenta lunghi, spettacolari cortei di animali trasportati attraverso giungla, che non solo indicano il successo del safari dal punto di vista narrativo, ma offrono altresì un piccolo campione dello zoo di di Selig. Nel finale il pubblico può anche brevemente ammirare il coraggio con cui Kathlyn Williams affronta le belve più pericolose. Una settimana dopo l'uscita di *Thor*, l'attrice sarebbe diventata ancor più famosa per la sua audacia grazie al debutto del serial in 13 episodi *The Adventures of Kathlyn*, il primo serial cinematografico di azione ed avventura prodotto in America.
Thor, Lord of the Jungle *was William Selig's big 3-reel Christmas release for 1913. The narrative combines two of the most common settings for Selig's "wild animal" films: the jungle and the circus. The*



Thor: Lord of the Jungle, 1913. (Academy of Motion Picture Arts and Sciences)

"all-star cast" includes Kathlyn Williams as the innocent daughter of a Dutch South African farmer, played by theatrical veteran Lafe McKee, Tom Santschi as her kind-hearted boyfriend who lives on a neighboring farm, and Charles Clary as dashing Henry Barlum, an American circus-owner's son who travels to South Africa to procure wild animals. Among the animals he captures is a lion named Thor. Clary entices Williams to accompany him and Thor back to the States, but during the voyage proves himself "a drinker, a gambler and a libertine." Williams becomes the queen of the circus. Her only friend is Thor, though she is worshipped from afar by an abused hunchback.

Thor, Lord of the Jungle *offers the spectacle of long processions of animals being transported through the jungle, showing not only the success of the safari within the story but also a small sampling of Selig's wild animal menagerie. The finale provides audiences with a glimpse of Kathlyn Williams' fearlessness in working with dangerous animals. One week after the release of Thor, her daring would become even more renowned with the debut of the 13-chapter serial* The Adventures of Kathlyn, *the first action-adventure movie serial produced in America.*

THE COWBOY MILLIONAIRE (De Cowboy millionair) (Selig Polyscope Company, US 1913)
Regia/dir: ?; *scen:* William N. Selig; *cast:* Carl Winterhoff (Bud Noble), Winnifred Greenwood (sua moglie/*his wife*), Mack Barnes, Adrienne Kroell, William Stowell, Harry Lonsdale; *data uscita/rel:* 3.2.1913; *orig. l:* 2 rl.; 35mm, 410 m., 21' (16 fps), col. (imbibito/*tinted*, *Desmet method*); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection; stampa/*printed* 2009).
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*
William Selig fu per anni il principale produttore di drammi western e a lui va il merito di aver fissato alcuni essenziali elementi visivi e narrativi che da allora in poi avrebbero definitivamente contraddistinto il genere. Non sorprende quindi che egli sia stato anche il primo a satireggiare il western. Il 2 rulli *The Cowboy Millionaire* è il remake di una commedia western da un rullo del 1909 scritta da Selig. Il cowboy Bud Noble eredita 10 milioni di dollari e si trasferisce a Chicago, dove si sposa; dopo le nozze, invita i suoi vecchi amici della prateria a fargli visita, ma si rende conto che sono troppo turbolenti per adattarsi al suo nuovo, incivilito stile di vita.
Nella sequenza d'apertura e in un successivo flashback compare una troupe western impegnata nei tipici numeri da rodeo, analoghi a quelli di *Life of a Cowboy* di Edwin S. Porter (1906) e di un altro film di Selig, *Ranch-Life in the Great Southwest* (1910). Nella sinossi di una pubblicità preparata dalla Selig Polyscope si legge che la vicenda prende avvio nel Diamond S Ranch di Prescott, la località dell'Arizona dove all'epoca operava la troupe dei western di Tom Mix. Nessuno dei membri di quella troupe figura però nel film; le scene del rodeo sembrano in realtà girate nel backlot dello studio di Chicago della Selig. Le scene in cui compaiono i cowboy, invece, furono realizzate in varie località di Chicago; tra esse spicca la dinamica carrellata dei cowboy che percorrono al galoppo una strada nei pressi dello studio Selig, ripresi dal retro di un veicolo in movimento.
For many years William Selig was the predominant producer of Western dramas, establishing key visual and narrative components that would forever define the genre. It isn't surprising then that Selig would also become the first to satirize the Western. The Cowboy Millionaire *is a 2-reel remake of a 1909 one-reel Western comedy which Selig took credit for writing. Cowboy Bud Noble inherits 10 million dollars and moves to Chicago. After getting married, Noble invites his old cowboy friends to visit, but realizes they're too rowdy to fit in with his new civilized lifestyle.*

The opening sequence and a later flashback feature a wild-west troupe engaged in typical rodeo stunts, similar to scenes staged for Edwin S. Porter's Life of a Cowboy *(1906) and Selig's own* Ranch-Life in the Great Southwest *(1910). A promotional synopsis prepared by Selig Polyscope states that the story begins at the Diamond S Ranch in Prescott, Arizona, at the time home to the company's Tom Mix Western unit. However, none of the Mix troupe is in the film; the rodeo scenes appear to have actually been staged on the backlot of Selig's Chicago studio. Scenes involving the cowboys were filmed in several other Chicago locations, including a dynamic tracking shot of them galloping down a street near the Selig studio photographed from the back of a moving vehicle.*

SAVED BY THE PONY EXPRESS (Gered door een expressryder) (Selig Polyscope Company, US 1911)
Regia/dir: ?; *cast:* Tom Mix; *data uscita/rel:* 1.8.1911 (US), 8.10.1911 (GB); *orig. l:* 1 rl.; 35mm, 919 ft., 15' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*
Nel 1909 il *Moving Picture World* scriveva che la Selig e la Biograph rappresentavano due "scuole" di cinematografia: la prima indirizzata "alla maggioranza del pubblico, desiderosa soprattutto di assistere a scene d'azione", e la seconda diretta a "coloro che esigono una recitazione di qualità e amano i 'tocchi delicati' ". Paragonando le due scuole, il corrispondente del *World* aggiungeva: "La recitazione è un lusso squisito, ma l'azione è una NECESSITÀ primaria". L'importanza del western nel radicare l'azione tra le caratteristiche distintive del cinema americano è stata fortemente sottovalutata. All'inizio del 1910, allorché Tom Mix iniziò a lavorare per William Selig, praticamente tutti i produttori americani realizzavano western. I primi divi del genere, come per esempio "Broncho Billy" Anderson, non sembravano possedere però alcuna delle doti professionali del cowboy, tranne la capacità di stare a cavallo nel corso di melodrammi di stampo teatrale girati in esterni. L'esperienza di Tom Mix, che aveva lavorato in un ranch, era stato vicesceriffo e si era esibito nei rodei, diede al western una nuova autenticità, fondata su eccezionali capacità atletiche.
In *Saved by the Pony Express* Mix deve prodursi in una corsa contro il tempo per esibire le prove che dimostreranno l'innocenza di un suo amico accusato di omicidio. In qualità di cavaliere del Pony Express, egli cambia cavallo al volo, saltando da un destriero lanciato al galoppo a un altro. La sceneggiatura del film, attribuita allo stesso Mix, gli consente di prendere al lazo, domare e montare un puledro selvaggio. Nel 1912 Tom Mix era ormai un divo di fama internazionale: in Inghilterra, un esercente di Southsea segnalò *Saved by the Pony Express* come "western mozzafiato (con audaci prodezze ippiche)".
In 1909 Moving Picture World *observed that Selig and Biograph represented two "schools" of filmmaking, one for the "majority of our public [who] insist on action," and the other for "people who demand good acting, who like 'delicate touches'," respectively. Of the two schools, the* World *correspondent declared, "Acting is a delightful luxury; but action is a prime NECESSITY." The importance of the Western in establishing physical action as a defining characteristic of American cinema has been largely underestimated.*
By the time Tom Mix began working for William Selig early in 1910, virtually every American producer was making Westerns. The earliest stars associated with the genre such as "Broncho Billy" Anderson had no discernible cowboy skills other than being able to stay atop a horse in theatrical melodramas staged outdoors. Tom Mix's background as a ranch hand, deputy sheriff, and rodeo performer brought a new type of authenticity to the Western, rooted in exceptional athleticism.
Saved by the Pony Express *features Mix racing with evidence to prove a friend innocent of murder. As a Pony Express rider, he changes horses in running mounts and vaults from one galloping horse to another. The film's story, attributed to Mix, also allows him to lasso and ride an unbroken bronco. By 1912 Mix had achieved international stardom, with one exhibitor in Southsea, England, singling out* Saved by the Pony Express *as a "thrilling Western (with daring feats of horsemanship)."*

THE STAGE-COACH DRIVER AND THE GIRL (Selig Polyscope Company, US 1915)
Regia/dir., scen: Tom Mix; *f./ph:* Lou G. Ostland; *cast:* Tom Mix (Tom, il postiglione/*the stagecoach driver*), Louella Maxam (Edythe, la ragazza dell'Est/*the girl from the East*), Goldie Colwell (Alice, la sorella di Tom/*Tom's sister*), Ed [E.J.] Brady (il giocatore/*the gambler*), Ed Jones (lo sceriffo/*the sheriff*), Sid Jordan (guardia/*guard*); *data uscita/rel:* 9.3.1915; *orig. l:* 1 rl.; 35mm, 279 m., 15' (16 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (stampa/*printed* 2002).
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Dalla metà del 1911 fino a tutto il 1912 l'unità western della Selig ebbe la sua base nei pressi di Denver in Colorado; poi per un anno e operò a Prescott, in Arizona, e in questo periodo il divo Tom Mix fu anche sceneggiatore e regista. A metà del 1914 i 19 membri della troupe vennero trasferiti in California, a Glendale, non lontano dalla sede principale della Selig a Los Angeles; proprio a Glendale fu realizzato *The Stage-Coach Driver and the Girl*, per un costo approssimativo di 500 dollari. La fotografia di Lou G. Ostland è ricca di virtuosismi raramente rintracciabili in altri film da un rullo di Tom Mix: panoramiche orizzontali e verticali e composizioni serrate. Si segnala anche l'eccezionale fluidità di due carrellate in cui Tom Mix guida la diligenza lungo piste di montagna; sempre alla guida della diligenza l'eroe deve poi cimentarsi in insolite acrobazie allorché uno dei cavalli stramazza a terra e quando deve balzare dal veicolo che si rovescia, avendo perso una ruota.
Nel film non manca una nota di umorismo interno. Un'inquadratura ci mostra l'elenco dei dipendenti inviato da Prescott (Arizona) a Dewey (Arizona), alludendo alla precedente sede della troupe e al fatto che Tom Mix e il suo fedele braccio destro Sid Jordan – il quale interpreta

la guardia che scorta la diligenza – avevano in passato lavorato come sceriffi a Dewey, in Oklahoma.
Accanto a Mix e Jordan figurano Louella Maxam, che interpreta la ragazza giunta in visita dall'Est, Goldie Colwell, la sorella del conducente della diligenza, e E.J. Brady nel ruolo del cattivo.
From mid-1911 through 1912 William Selig's Western unit was based outside Denver, Colorado. They spent the following year and a half making films in Prescott, Arizona, with star Tom Mix taking on additional responsibilities as writer-director. In mid-1914 the 19-member troupe was moved to Glendale, California, not far from Selig's Los Angeles headquarters. It was in Glendale that The Stage-Coach Driver and the Girl *was produced, for approximately $500. Lou G. Ostland's cinematography contains flourishes seldom seen in other Mix one-reelers, such as fluid tilts and pans, and tight compositions. There are also two exceptionally smooth tracking shots of Tom Mix driving the stage along mountain paths. Some unusual stunt work involves Mix driving the stagecoach as a horse collapses to the ground, and later leaping from the stage as it topples over after one of the wheels falls off.*
The film also contains some inside humor. An insert shot of the payroll letter written from Prescott, Arizona, and addressed to Dewey, Arizona, acknowledges the troupe's former production base and the fact that Mix and longtime sidekick Sid Jordan, who plays the stagecoach guard, originally worked as marshals in Dewey, Oklahoma. Supporting Mix and Jordan are Louella Maxam as the girl visiting from the East, Goldie Colwell as the stagecoach driver's sister, and E.J. Brady as the villain.

LEGAL ADVICE (Selig Polyscope Company, US 1916)
Regia/dir., scen: Tom Mix; *f./ph:* Chuck Welty; *cast:* Tom Mix, Victoria Forde, Pat Chrisman, George Pankey, Joe Ryan, Sid Jordan; *data uscita/rel:* 15.7.1916; *orig. l:* 1 rl.; 35mm, 968 ft., 15' (17 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
All'inizio del 1916 l'unità western della Selig capeggiata da Tom Mix traslocò ancora una volta insediandosi a Newhall, località sita entro i confini della contea di Los Angeles ma ancora somigliante ai paesaggi del vecchio West. Tale trasloco coincideva con la tendenza generale dell'industria cinematografica a concentrare tutta la produzione nella zona di Los Angeles. *Legal Advice*, una delle numerose commedie Selig sull'evoluzione del ruolo femminile, venne scritta, diretta e interpretata da Mix. Victoria Forde veste i panni della co-protagonista, un'avvocatessa che arriva in una città del West per aprirvi uno studio legale. Nella gara con gli altri cowboy per attirare l'attenzione di lei, Tom Mix, maldestro innamorato, pensa bene di infrangere la legge per ricorrere poi all'assistenza legale della bella e approfondire così la conoscenza; ma durante il processo lo attende una sconvolgente sorpresa. Il film si distingue da altre coeve commedie western in quanto il bersaglio delle beffe non è la donna che lavora, bensì il cowboy. Quello di Tom Mix non è un nostalgico personaggio ideale, ma un anacronistico buffone. Le sue commedie senza pretese e fondate sulle acrobazie atletiche hanno costituito un modello per numerosi divi del cinema d'azione, da Douglas Fairbanks a Jackie Chan.
Nel 1917 Tom Mix firmò un contratto con William Fox, ex gestore di nickelodeon diventato produttore, il quale acquistò da Selig anche lo studio di Edendale. Fox dovette buona parte del suo successo all'intuizione che lo portò a seguire il modello commerciale ed estetico dei western di Tom Mix prodotti da William Selig.
At the beginning of 1916 Selig's Western unit led by Tom Mix relocated one final time, to Newhall, California, which was within the Los Angeles County limits and yet still resembled the Old West. The move coincided with a general trend in the industry of consolidating all production within the Los Angeles area.
Mix wrote, directed, and starred in Legal Advice *(1916), one of several Selig comedies to address the changing roles of women. Victoria Forde co-stars as an attorney who arrives in a Western town to establish a law practice. Competing with the town's other cowboys for her attentions, lovesick bungler Mix decides to break the law so the attorney can represent him and thus allow them to become better acquainted, but he's in for a shocking surprise during the trial.*
The quality that distinguishes the film from other contemporary Western comedies is that the professional woman isn't the butt of the jokes, the cowboy is. Rather than serving as a nostalgic ideal, Mix's cowboy is an anachronistic buffoon. Mix's self-effacing stunt-based comedies have served as a template for many action stars, from Douglas Fairbanks to Jackie Chan.
In 1917 Tom Mix signed with nickelodeon-operator-turned-producer William Fox, who also purchased Selig's Edendale studio. Much of Fox's success can be traced to his following the business and aesthetic models of William Selig's Tom Mix Westerns.

Prog. 3: Selig & Rex Beach (1)

THE SPOILERS (Selig Polyscope Company, US 1914)
Regia/dir: Colin Campbell; *aiuto regia/asst. dir:* Al [Alfred E.] Green; *scen:* Lanier Bartlett (non accreditato/*uncredited)*, dal romanzo di/*from the novel by* Rex Beach (1906) + dalla pièce di/*from the play by* Rex Beach & James MacArthur (1907); *f./ph:* Alvin Wyckoff, Harry W. Gerstad; *scg./des:* Gabriel Pollock; *cast:* William Farnum (Roy Glenister), Kathlyn Williams (Cherry Malotte), Bessie Eyton (Helen Chester), Wheeler Oakman (Drury, alias The Bronco Kid), Thomas Santschi (Alex McNamara), Frank Clark (Dextry), Jack McDonald (Slap Jack), N. MacGregor (Judge Stillman), W. H. Ryno (Struve); *première:* 14.4.1914 (Strand, New York City); *orig. l:* 9500 ft.; 35mm, incompleto/*incomplete*, 7336 ft., 122' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

The Spoilers, 1914. (Library of Congress)

Gli sforzi profusi da William Selig per attirare un vasto pubblico del ceto medio aumentando la lunghezza e articolando il contenuto dei propri film, trovarono il loro coronamento in *The Spoilers* (1914), il primo lungometraggio di due ore realizzato in America. Selig fu senza dubbio ispirato dal successo di alcuni film italiani a più rulli come *Gli ultimi giorni di Pompei* e *Quo Vadis? The Spoilers* fu una scelta astuta e vincente: un romanzo popolarissimo, adattato con successo per il teatro solo pochi anni prima. In altre parole, un pubblico garantito per una storia americana narrata da un autore americano.
Il film conserva tutti gli elementi essenziali del romanzo da cui è tratto: di ritorno in Alaska da una vacanza negli Stati Uniti, Glenister e Dextry, comproprietari di Midas, la più grande miniera d'oro di Nome, salvano la bella Helen Chester da una banda di criminali. Spalleggiato dai suoi complici, il politicante corrotto McNamara trama per sottrarre le miniere d'oro della zona ai legittimi proprietari. Glenister e Dextry scoprono il complotto e riconquistano Midas con l'aiuto di Cherry Malotte, proprietaria di una sala da ballo e perdutamente innamorata di Glenister. Helen, venuta a conoscenza del losco piano, mette a repentaglio la sua vita e la sua virtù per aiutare i due minatori. Nel frangente, Glenister ha modo di far saltare la miniera con la dinamite e di ingaggiare una furibonda scazzottata con McNamara.
The Spoilers venne diretto dal regista più importante della Selig, Colin Campbell, coadiuvato da Alvin Wyckoff, futuro operatore di DeMille, che qui guida la squadra degli operatori. Il cast era formato quasi completamente dagli abituali attori della Selig, con l'eccezione di William Farnum, popolare attore di Broadway al suo esordio cinematografico nel ruolo di Roy Glenister. Nell'intervallo tra la realizzazione e l'uscita del film Kathlyn Williams (che interpreta Cherry Malotte) divenne una star come protagonista del primo *serial* cinematografico americano, *The Adventures of Kathlyn* (1913-14).
La lavorazione di *The Spoilers* si protrasse per otto settimane, da luglio all'inizio di settembre del 1913. Gli interni vennero girati in gran parte allo studio Selig di Edendale; un elaborato set riproducente la strada principale di Nome al volger del secolo fu costruito nel backlot e zoo dello studio in Mission Road. Il porto della vicina San Pedro fu chiamato a raffigurare quello di Nome, mentre il set più grandioso, quello che ricostruiva la miniera d'oro di Midas e gli edifici attigui, fu allestito sulle montagne a nord di Los Angeles.
William Selig fece coincidere la prima del film con l'apertura di gala dello Strand. Sito a Broadway nel distretto di Times Square, fu questo il primo palazzo del cinema costruito a New York, con una capienza di quasi 3500 posti. Come venne osservato, la prima attrasse un pubblico costituito sia dalla "alta società più abituata alle serate all'opera che agli spettacoli cinematografici", sia da una folla di "entusiasti per cui il cinema rappresenta il più popolare, e anzi l'unico divertimento".
The Spoilers fu esaltato dalla critica nei giornali di tutta l'America. Secondo il *New York Clipper*, "la straordinaria rivelazione della nuova forma d'arte (il cinema) fatta da Selig [è] uno straordinario pezzo di "Americana" … per lunghezza e qualità surclassa qualsiasi altro film prodotto in questo paese". Nelle due settimane in cui venne proiettato allo Strand, il film ebbe 172.000 spettatori. *The Spoilers* divenne pure un fenomeno internazionale: raggiunse Rangoon alla fine del 1914, Singapore nel 1915 e Shanghai all'inizio del 1918. Anni dopo, William Selig avrebbe spesso sul fatto che, se si fosse ritirato dagli affari immediatamente dopo questo film, sarebbe stato ricco per il resto della sua lunga vita. *The Spoilers* conobbe in totale cinque versioni cinematografiche: quelle successive risalgono al 1923 (con Milton Sills e Anna Q. Nilsson), al 1930 (Gary Cooper e Betty Compson), al 1942 (John Wayne e Marlene Dietrich), e infine al 1955 (Jeff Chandler e Anne Baxter).

Uno degli effetti più immediati del successo del film fu l'adozione del metraggio da parte della concorrenza. Prima della fine del 1914 la Universal istituì una sezione speciale per la produzione di lungometraggi dai quattro ai sei rulli, mentre Paramount, Warner Brothers e William Fox distribuivano tutti film di cinque rulli. I proiettori vennero modificati per poter funzionare con rulli di dimensioni maggiori e le sale furono costrette ad acquistare una seconda macchina per evitare le interruzioni causate dal cambio dei rulli. Essendo i costi di produzione di un lungometraggio più elevati, gli esercenti dovettero sostenere spese di noleggio più alte e i gestori dei nickelodeon – usi a cambiare quotidianamente programmi relativamente poco costosi – dovettero così cedere il passo ai più grandi ed eleganti palazzi del cinema che erano in grado di recuperare le tariffe del noleggio su un arco di tempo più lungo.
In *The Spoilers* compaiono quelle che Kevin Brownlow ha definito "didascalie traditrici", ossia didascalie che anticipano quanto accadrà nei momenti immediatamente successivi, privando il pubblico del gusto della suspense e della sorpresa. Inoltre quando c'è uno scambio di battute, viene indicato in modo del tutto superfluo il nome del personaggio che parla, seguendo con fedeltà un po' eccessiva il romanzo da cui è tratto il film. Sono questi alcuni dei difetti della crescita che si notano in questo primo lungometraggio americano.

William Selig's efforts to attract a large middle-class audience by expanding the length and content of his motion pictures came to fruition through his production of The Spoilers *(1914), the first 2-hour feature film made in America. Selig was no doubt inspired by the success of such multi-reel Italian productions as* The Last Days of Pompeii *and* Quo Vadis? The Spoilers *was an astute choice of a sure-fire property: a best-selling novel, it had been successfully adapted for the theater just a few years earlier. That meant a built-in audience for an American story by an American author.*
The film retained all the principal components of the novel: While returning to Alaska from a vacation in the States, Glenister and Dextry, co-owners of the Midas, the largest gold mine in Nome, save pretty Helen Chester from a gang of thugs. Crooked politician McNamara and his associates plot to seize the area's gold mines from their rightful claimants. Glenister and Dextry learn of the conspiracy and are aided in regaining the Midas by dance-hall hostess Cherry Malotte, who carries a torch for Glenister. Helen becomes aware of the scheme and risks her life and virtue to help them. Along the way, Glenister dynamites the mine and engages in a sprawling fistfight with McNamara.
Selig's top director Colin Campbell directed The Spoilers*, with future DeMille cinematographer Alvin Wyckoff supervising a team of cameramen. The cast consists almost entirely of players from the Selig stock company. The exception was popular Broadway actor William Farnum, making his motion picture debut as Roy Glenister. Between the film's production and release, Kathlyn Williams, co-starring as Cherry Malotte, had become a star, thanks to her role in the first American movie serial,* The Adventures of Kathlyn *(1913-14).*
The Spoilers *was in production for 8 weeks, from July to early September 1913. Many of the interiors were shot at Selig's Edendale studio; an elaborate set depicting the major thoroughfare in turn-of-the-century Nome was constructed at the company's Mission Road zoo and backlot. The harbor at nearby San Pedro doubled for the Nome waterfront. The most impressive set built for the production, the Midas gold mine and its attendant buildings, was constructed in the mountains just north of Los Angeles.*
William Selig arranged for the film's premiere to coincide with the grand opening of the Strand. On Broadway in the Times Square district, it was the first motion picture palace built in New York City, with a seating capacity of nearly 3,500. The premiere was noted for attracting an audience consisting of both a "Who's Who in Society [more] suggestive of a night at the opera than a motion picture entertainment" and "enthusiasts to whom the motion picture is the only and favorite entertainment."
The Spoilers *was critically acclaimed in newspapers across America. The* New York Clipper *declared, "Selig's remarkable revelation of the new art form (motion pictures) … [is] a remarkable volume of Americana … in length and quality [it] outclasses any motion picture made in this country." A total of 172,000 people saw the film during its 2-week engagement at the Strand.* The Spoilers *was an international phenomenon as well, playing Rangoon at the end of 1914, Singapore in 1915, and Shanghai at the beginning of 1918. In later years William Selig often ruminated that had he gotten out of the business immediately after* The Spoilers*, he would have been an extremely wealthy man for the rest of his long life. It has been filmed a total of 5 times, with subsequent versions in 1923 (Milton Sills and Anna Q. Nilsson), 1930 (Gary Cooper and Betty Compson), 1942 (John Wayne and Marlene Dietrich), and 1955 (Jeff Chandler and Anne Baxter).*
Among the more immediate effects of The Spoilers*' success was the imitation of its length. Before the end of 1914 Universal created a Special Features Branch producing features of 4 to 6 reels, and Paramount, the Warner Brothers, and William Fox were all releasing 5-reel films. To accommodate the longer features movie projectors were redesigned to accommodate larger reels and theaters were compelled to acquire a second projector to avoid interruptions for reel changes. Because multi-reel features cost more to produce, theater owners were charged more to exhibit them, forcing nickelodeon operators accustomed to daily changes in their relatively inexpensive programs to give way to larger, more elegant movie palaces that could recoup their rental fees over a longer period.*
The Spoilers *employs what Kevin Brownlow has termed "the giveaway title," whereby the intertitles announce what action is about to occur, robbing the succeeding moments of suspense or surprise for the audience. The intertitles also redundantly supply the name of the character speaking within the dialogue titles, adhering a little too faithfully to the novel on which it was adapted. These are among the growing pains evident in this first American feature film.*

Prog. 4: Selig & Rex Beach (2)

THE NE'ER-DO-WELL (Selig Polyscope Company, US 1916)
Regia/dir: Colin Campbell; *aiuto regia/asst. dir:* Al [Alfred E.] Green; *scen:* Lanier Bartlett (non accreditato/*uncredited*, dal romanzo di/*from the novel by* Rex Beach (1911); f./ph: Harry Gerstad; *tech. dir:* Gabriel Pollock; *cast:* Wheeler Oakman (Kirk Anthony), Kathlyn Williams (Mrs. Edith Cortlandt), Harry Lonsdale (Stephen Cortlandt), Frank Clarke [sic; Clark] (Darwin K. Anthony), Norma Nichols (Chiquita Garavel), Will Machin (Locke) Jack McDonald (Allan Allan), Sidney Smith (Ramón Alfarez), Fred Huntley (Andres Garavel), Lamar Johnstone (Runnels), Harry De Vere (detective Williams); *première:* 19.4.1916 (Los Angeles); *orig. l:* 10 rl.; 35mm, incompleto/*incomplete*, 8447 ft. [8.5 rl.], 125' (18 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Per il suo secondo lungometraggio di due ore, Selig scelse di far seguire a *The Spoilers* l'adattamento di un altro romanzo di Rex Beach. *The Ne'er-Do-Well* è uno dei capolavori di Selig. Anziché ricostruire gli esterni panamensi descritti nel romanzo nel backlot dello studio di Los Angeles, integrandoli con filmati d'attualità, egli proseguì nella strategia adottata nel 1904 per la produzione di western, sobbarcandosi spese e difficoltà materiali supplementari pur di girare *The Ne'er-Do-Well* negli autentici scenari del canale di Panama.
Il 4 gennaio 1915 una troupe di 14 persone, guidata dal regista Colin Campbell e dalle star Wheeler Oakman e Kathlyn Williams, salpò da New Orleans alla volta di Panama; prima della fine del mese li raggiunse anche William Selig, che supervisionò di persona gran parte della produzione.
In aggiunta agli attori sotto contratto con la Selig, alla lavorazione (che si protrasse per due mesi) parteciparono – come comparse – folte schiere di soldati americani e di lavaratori giamaicani e panamensi addetti al canale. Per le esotiche riprese in esterni furono utilizzati con profitto, anche il vecchio carcere di Panama, interni ed esterni delle magioni dell'aristocrazia spagnola, miseri quartieri di baracche, angoli della giungla e il canale stesso. A quanto risulta, le riprese si svolsero senza problemi, con una tragica eccezione: Helen Castle, che doveva interpretare il secondo personaggio femminile, quello di Chiquita Garavel, si ammalò gravemente durante il viaggio verso Panama e fu riportata a New Orleans, dove morì.
Benché reclamizzato come un film di 10 rulli, *The Ne'er-Do-Well* risulta costituito nell'unica copia superstite da 8 rulli e mezzo. Wheeler Oakman interpreta Kirk Anthony, il figlio scapestrato di un milionario di New York. Per fargli uno scherzo, i suoi turbolenti amici lo fanno salire, ubriaco, su una nave diretta a Panama. Una volta a bordo, egli colpisce molto una signora dell'alta società, Edith Cortlandt (Kathlyn Williams), il cui marito ha appena ottenuto un incarico diplomatico a Panama. Giunto a Colón, lo squattrinato Kirk apprende che il padre lo ha ripudiato, ma può contare sull'aiuto di Allan Allan, che informa la signora Cortlandt della spiacevole situazione di Kirk. La dama e il giovanotto si recano ogni giorno a ispezionare la costruzione del canale, fanno escursioni a cavallo nella giungla e – perduto l'ultimo traghetto che li avrebbe riportati a casa – passano la notte insieme su un'isoletta. In seguito però Kirk si innamora della bella Chiquita, figlia di un aspirante uomo politico, e la sposa in segreto; poco dopo il matrimonio, Cortlandt accusa Kirk di avere una relazione con sua moglie, poi fa ritorno a casa e invoca l'amore di lei. Gelida, la signora Cortlandt lo caccia ed egli disperato si toglie la vita. Kirk, accusato di aver assassinato Cortlandt, viene arrestato. Non sorprende che il film si risolva con un lieto fine, ma sia dal punto di vista narrativo che da quello cinematografico la strada che porta alla soluzione è ricca di sorprendenti sfumature.
La regia di Colin Campbell e il montaggio di *The Ne'er-Do-Well* sono più raffinati rispetto a *The Spoilers*; gli interventi del montaggio, in particolare, sono assai più frequenti all'interno delle singole scene, le composizioni sono più serrate e vi è un maggior uso di primi piani e inserti, ed è altresì più spiccata la tendenza a riprendere i soggetti da angolazioni di maggior valenza estetica, anziché accontentarsi di riprese frontali. Risalta in particolare il dinamismo di alcune carrellate, tra cui quella in cui Oakman e i suoi amici scorrazzano per Broadway, oppure le stupende immagini della Williams e di Oakman che costeggiano in treno il canale oltrepassando macchinari abbandonati e baraccopoli.
Il film valorizza in modo esemplare i luoghi in cui sono girati gli esterni: pensiamo alle folle di panamensi di colore che si accalcano nel porto, nei rioni più poveri e nei quartieri malfamati di Colón, oppure alle aristocratiche magioni di Ancón le cui verande confinano con la fitta giungla. L'impiego di comparse nere è in stridente contrasto con l'attore Jack McDonald truccato da negro; ma la scena in cui Kirk prende le difese dell'amico, che è andato a sedersi nei posti anteriori di una carrozza ferroviaria per protestare contro le politiche di segregazione, testimonia di una posizione notevolmente progressista per il 1915.
Non meno singolare dell'ambientazione centroamericana è il punto di vista di *The Ne'er-Do-Well*'s sugli incroci razziali. Solo il padre esprime qualche apprensione – presto fugata – per il matrimonio del figlio bianco con una ragazza panamense dalla pelle scura. Chiquita respinge il poliziotto Alfarez (che è nero) non spinta da pregiudizi razziali ma perché ama un altro uomo. Un atteggiamento così benevolo verso le storie d'amore tra persone dalla pelle di colore diverso sarebbe stato presto vietato nell'età d'oro di Hollywood.
Sol Lesser, che aveva accumulato una piccola fortuna distribuendo *The Spoilers* in numerosi stati del West, pagò 150.000 dollari in contanti per accaparrarsi i diritti esclusivi della distribuzione di *The Ne'er-Do-Well* negli Stati Uniti; non ci sono però giunti dati sugli effettivi incassi del film. Nel 1923 il romanzo di Rex Beach conobbe un'altra versione cinematografica, girata da Alfred E. Green per la Famous Players-Lasky e interpretata da Thomas Meighan, Lila Lee e Gertrude Astor.
For his second 2-hour feature, Selig chose to follow up The Spoilers *with an adaptation of another Rex Beach novel.* The Ne'er-Do-Well

is a Selig masterpiece. Instead of re-creating the novel's Panamanian exteriors on his Los Angeles backlot and supplementing them with actuality footage, he followed the strategy begun in 1904 with his production of Westerns by incurring the additional expense and hardship of producing The Ne'er-Do-Well *amidst the actual Canal Zone settings in Beach's novel.*

On 4 January 1915, a company of 14, led by director Colin Campbell and stars Wheeler Oakman and Kathlyn Williams, sailed from New Orleans to Panama. Within the month they were joined by William Selig, who personally oversaw most of the production.

In addition to the Selig contract players, the two-month-long production employed scores of American soldiers and Panamanian and Jamaican Canal workers as extras. The exotic location also benefited from the utilization of the old Panama prison, exteriors and interiors of mansions built by the Spanish aristocracy, shantytowns, jungle locations, and the actual Canal itself. The filming appears to have gone smoothly, with one tragic exception: Helen Castle, engaged to play the second female lead of Chiquita Garavel, became seriously ill during the voyage to Panama and was returned to New Orleans, where she died.

Although advertised at 10 reels, the only known surviving print of The Ne'er-Do-Well *runs 8½ reels. Wheeler Oakman stars as Kirk Anthony, the wastrel son of a New York millionaire. As a practical joke Kirk's rowdy friends put the inebriated playboy on a boat bound for Panama. Aboard ship, Kirk is befriended by smitten socialite Mrs. Edith Cortlandt (Kathlyn Williams), whose husband has been appointed to a diplomatic post in Panama. Upon arriving in Colón, penniless Kirk learns his father has disowned him. He's befriended by Allan Allan, who alerts Mrs. Cortlandt to Kirk's predicament. Mrs. Cortlandt and Kirk take day trips inspecting the construction of the Canal, go horseback riding in the jungle, and spend the night together on a small island after missing the last ferry home. Kirk later falls in love with the beautiful Chiquita, the daughter of an aspiring politician. Shortly after Kirk and Chiquita secretly marry, Cortlandt accuses Kirk of having an affair with his wife, then returns home and begs for her love. Mrs. Cortlandt coldly orders him out of the house, and her distraught husband commits suicide. Kirk is accused of murdering Cortlandt and arrested. The film's happy ending isn't surprising, though how the resolution is achieved both cinematically and within the narrative is fraught with several unexpected nuances.*

Colin Campbell's direction and the editing of The Ne'er-Do-Well *are more sophisticated than The Spoilers, with much more cutting within individual scenes, tighter compositions, close-ups and inserts, and a greater tendency to photograph the subjects at more aesthetically pleasing angles rather than head-on. Dynamic tracking shots are also very much in evidence, from Oakman and friends driving down Broadway to several stunning images of Williams and Oakman aboard a train touring the Canal and traveling past discarded machinery and shantytowns.*

The production makes extraordinary use of its locations, from the throngs of black Panamanians filling the waterfront, slums, and red-light districts of Colón, to the aristocratic mansions of Ancón with verandas abutting the dense jungle. The employment of black extras stands in marked contrast to actor Jack McDonald's blackface makeup, though a scene in which Kirk defends his friend's decision to sit at the front of a railroad car in defiance of segregation policies indicates a particularly progressive attitude for 1915.

Just as unique as the Central American location is The Ne'er-Do-Well*'s attitude toward miscegenation. Only the father expresses any apprehension over the union of his white son with a brown-skinned Panamanian, which quickly dissipates. Chiquita's rejection of the black-skinned policeman Alfarez is not the result of racial prejudice but rather because she loves another. Such acceptance of romance between the races would soon be forbidden during Hollywood's "Golden Age."*

Sol Lesser, who earned a small fortune distributing The Spoilers *in several Western states, paid $150,000 cash for exclusive United States distribution rights for* The Ne'er-Do-Well*, though no records survive to indicate how it performed at the box office. Rex Beach's novel was filmed again in 1923 by Alfred E. Green for Famous Players-Lasky with Thomas Meighan, Lila Lee, and Gertrude Astor.*

Schede di / *All film notes by* Andrew Erish.

Cinema d'animazione tedesco / *German Animation, 1910-1930*

In Germania il cinema d'animazione ebbe un notevole incremento grazie ai film di propaganda realizzati a sostegno dello sforzo bellico durante la prima guerra mondiale. Dopo la fine del conflitto, gli animatori proliferarono e negli anni Venti furono impiegate le tecniche più varie: disegni eseguiti a mano, passo uno, silhouette, esperimenti con la cera fusa… Artisti d'avanguardia come Oskar Fischinger, Hans Richter e Walter Ruttmann utilizzarono l'animazione per rivoluzionari film astratti. Quasi tutti i film d'animazione venivano però girati per un motivo assai meno nobile: vendere merci e, per quanto riguarda gli artisti, guadagnarsi da vivere. Tuttavia, gli illustratori coinvolti nella realizzazione di cortometraggi pubblicitari d'animazione (*Werbefilme*) riuscirono spesso a creare piccoli capolavori di eleganza e umorismo che trascendevano la loro funzione originaria. La rassegna di quest'anno non offre un panorama completo del cinema d'animazione tedesco nel periodo del muto, ma comprende comunque un'ampia selezione di tecniche di animazione e colorazione. Accanto alle opere di popolari artisti quali Hans Fischerkoesen e Lotte Reiniger, si vedranno anche quelle di autori meno noti.

Tra gli anni Dieci e gli anni Venti, la figura più importante nel mondo pubblicitario tedesco fu il produttore Julius Pinschewer (1883-1961), cui le Giornate hanno già più volte reso omaggio. Nel 1910 Pinschewer depositò il suo brevetto per comunicati pubblicitari animati e nel gennaio del 1911 presentò i film che aveva finanziato lui stesso a un gruppo di aziende di prodotti di marca. Un anno più tardi fondava il suo primo studio, avendo stipulato contratti con circa 500 cinematografi in Germania e Svizzera per la proiezione delle sue pubblicità.

Alcune delle prime opere di animazione di Pinschewer, risalenti al 1912, utilizzano la tecnica del passo uno. Guido Seeber, che aveva fatto ricorso a questa tecnica nel suo *Die geheimnisvolle Streichholzdose* (La misteriosa scatola di fiammiferi, 1910), contribuì alla realizzazione del film di Pinschewer *Der Nähkasten* (Il cestino da lavoro, 1912), in cui i bottoni di una camicia vengono magicamente sostituiti dai bottoni automatici Prym, e forse partecipò anche al cortometraggio pubblicitario di Pinschewer *Die Flasche* (La bottiglia, 1912; noto anche col titolo *Tanz der Flaschen*/ Danza delle bottiglie), in cui ammiriamo un balletto di bottigliette di salse Maggi.

Dopo lo scoppio della prima guerra mondiale, nei cinegiornali tedeschi comparvero cartoni animati satirici destinati a promuovere lo sforzo bellico e a mettere in ridicolo i nemici della Germania. A partire dal 1917 la Reichsbank commissionò numerosi filmati propagandistici per i titoli del prestito di guerra; realizzati in gran parte da Julius Pinschewer, questi cortometraggi sono completamente animati oppure contengono sequenze animate a passo uno. Uno dei bersagli preferiti della propaganda tedesca fu John Bull (personificazione del Regno Unito), che compare in *Das Säugetier* (Il mammifero, 1917) e in due film dedicati al prestito di guerra, *John Bull* (1917) e *Ein Boxkampf mit John Bull* (Un incontro di boxe con John Bull, 1918).

La Universum-Film AG (Ufa), fondata a Berlino nel dicembre del 1917, aveva un reparto per l'animazione che realizzava sequenze animate da inserire in film a soggetto e documentari. Lo sviluppo di tale reparto fu opera, a quanto risulta, di John Heartfield, che lavorò all'Ufa dal 1918 al 1919 e fu licenziato quando incitò gli operai a scioperare per protesta contro l'assassinio di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg; fu sostituito da Svend Noldan. Anche Harry Jaeger collaborò con l'Ufa, ove fu raggiunto, verso la fine degli anni Venti, da Wolfgang Kaskeline, Paul N. Peroff e Hans Fischerkoesen.

Nell'estate del 1919 l'austriaco Erwin Hanslik e l'artista ceco Berthold Bartosch promossero la fondazione in Germania di un omologo dell'Institut für Kulturforschung (Istituto per la ricerca sulla cultura), che essi stessi avevano avviato a Vienna nel 1915 per incoraggiare la comprensione e la riconciliazione tra le nazioni. L'Institut tedesco, fondato nel luglio del 1919, si adoperò per diffondere ideali politici e messaggi culturali valendosi di svariati mezzi, tra cui anche i film d'animazione. Guidato dallo storico dell'arte Hans Cürlis, ebbe come membri fondatori Richard Felgenauer, Toni Raboldt e Lotte Reiniger, nonché Carl Koch, storico dell'arte e futuro marito di Lotte, e lo stesso Berthold Bartosch. I primi film di Raboldt e Reiniger, presentati a Berlino nel dicembre 1920, furono prodotti dall'Institut für Kulturforschung. L'Institut realizzò pure, per conto del ministero degli Esteri, film d'animazione e sequenze animate che affrontavano il tema delle conseguenze del trattato di Versailles in una prospettiva rigidamente nazionalistica.

Nel 1924 uscì, a cura di Edgar Beyfuß e Alexander Kossowsky, il fondamentale volume *Das Kulturfilmbuch* che per primo si occupa del *Kulturfilm* tedesco (documentari, film educativi e didattici) e che contiene contributi sul cinema d'animazione firmati da Lotte Reiniger, Hans Ewald Sr., Hanns Walter Kornblum, Hans Cürlis, Julius Pinschewer e Harry Jaeger. Scrive Jaeger ("Zeichenfilme" ["Disegni animati"], nota, p. 202): "Non disponiamo di una struttura didattica in cui i giovani disegnatori possano acquisire conoscenza e familiarità con l'essenza del cinema d'animazione. Se avessimo personale così formato, l'artista potrebbe limitarsi a fornire i disegni principali mentre i disegnatori potrebbero riprodurre e filmare i disegni intermedi in maniera fedele all'originale."

Nel 1926 la Werbekunst Epoche Reklame GmbH (azienda fondata nel 1896) divenne la più importante rivale di Pinschewer. Durante la prima guerra mondiale Pinschewer aveva ampliato la propria rete commerciale, che alla fine degli anni Venti contava circa 1000 cinema. La Werbekunst ottenne il monopolio dei film pubblicitari nelle sale dell'UFA (vantando, secondo un annuncio apparso su una rivista di categoria, un monopolio esteso a 1600 sale) e poté utilizzare i reparti tecnici dell'Ufa stessa. Hans Fischerkoesen passò da Pinschewer alla Werbekunst, che ingaggiò anche Wolfgang Kaskeline, Curt Schumann e Werner Kruse.

Pinschewer era personalmente coinvolto nella realizzazione di ogni singolo titolo animato che usciva dal suo studio. Non si limitava ad acquisire i clienti, ma prendeva

parte all'elaborazione creativa dei cortometraggi pubblicitari sviluppando idee e copioni insieme ai suoi artisti. La Werbekunst puntò su film costruiti in modo tale da poter cambiare nei cartelli iniziali o finali il nome di un'azienda, varando così un metodo di produzione molto più economico. Alla fine degli anni Venti Pinschewer aveva ormai perduto la supremazia sul mercato pubblicitario tedesco, ma nel 1929 riuscì nell'impresa di produrre il primo film di animazione sonoro tedesco, *Die chinesische Nachtigall* (L'usignolo cinese), diretto da Rudi Klemm. Proiettato a Berlino nel marzo 1929, era stato commissionato dal Tonbild-Syndikat AG e pubblicizzava sia i dischi Tri-Ergon che il sistema sonoro Tri-Ergon per pellicola.
Tutti i film citati qui e nelle schede successive sono conservati – salvo diversa indicazione – presso il Bundesarchiv-Filmarchiv e possono essere tutti concessi in prestito. Ho fatto ricorso a parecchie fonti, ma desidero in particolare riconoscere il mio debito nei confronti della ricerca dello storico Jeanpaul Goergen, disponibile online sul sito del DIAF – Deutsches Institut für Animationsfilm (http://diaf.tyclipso.de), e dei contributi della mia collega Doris Hackbarth. – Annette Groschke

*The use of animation in German films got a boost with the propaganda films made to support the war effort in World War I. The post-war period saw a proliferation of animation artists, and in the 1920s the variety of animation techniques employed was in full bloom: hand-drawn, stop-motion, silhouettes, experiments with molten wax… Avant-garde artists like Oskar Fischinger, Hans Richter, and Walter Ruttmann used animation techniques for ground-breaking abstract films. Most animation films, however, were made for a rather base reason: to sell things, and for the artists to make a living. Yet the illustrators involved in making short animated commercials (*Werbefilme*) often succeeded in creating humorous, elegant small masterpieces which transcend their original purpose. These two programmes do not allow a representative overview of silent German animation films, but they do include a wide selection of animation and colouring techniques. We are showing works by popular animation artists like Hans Fischerkoesen and Lotte Reiniger, and also introducing lesser-known animators.*
The most important figure in Germany's advertising landscape of the 1910s and 20s was the producer Julius Pinschewer (1883-1961), to whom the Giornate has already paid tribute several times in the past. In 1910 Pinschewer's patent for animated advertisements was published, and in January 1911 he presented advertising films that he had financed himself to a group of manufacturers of brand-name products. A year later Pinschewer founded his first studio and had concluded contracts with about 500 movie theatres in Germany and Switzerland which screened his commercials.
Some of the earliest animated Pinschewer productions from 1912 used the stop-motion technique. Guido Seeber, who had applied this technique in his film Die geheimnisvolle Streichholzdose *(The Mysterious Matchbox, 1910), helped to make the Pinschewer film* Der Nähkasten *(The Sewing Box, 1912), in which buttons on a shirt are magically replaced by Prym snap-fasteners, and he might also have been involved in the Pinschewer commercial* Die Flasche *(The Bottle, 1912; sometimes referred to as* Tanz der Flaschen*/Dance of the Bottles), which features a ballet of Maggi seasoning bottles.*
After the outbreak of World War I German newsreels showed satirical cartoons which promoted the war effort and ridiculed Germany's enemies. Starting in 1917 the Reichsbank commissioned several advertising films for war bonds. Most of these were produced by Julius Pinschewer, and are either completely animated or contain (stop-motion) animated sequences. A popular figure in German propaganda was John Bull, who appears in Das Säugetier *(The Mammal, 1917) and two war bond films,* John Bull *(1917) and* Ein Boxkampf mit John Bull *(A Boxing Match with John Bull, 1918).*
Universum-Film AG (Ufa), founded in December 1917 in Berlin, had an animation department which made animated sequences for fiction films and documentaries. John Heartfield worked for Ufa from 1918 until 1919 and seems to have been responsible for the development of the animation department. He was fired when he told workers to go on strike to protest the assassination of Karl Liebknecht and Rosa Luxemburg, and was replaced by Svend Noldan. Harry Jaeger also worked for Ufa, and was joined in the late 1920s by Wolfgang Kaskeline, Paul N. Peroff, and Hans Fischerkoesen.
In the summer of 1919 the Austrian Erwin Hanslik and Czech artist Berthold Bartosch instigated the founding of a German version of their Viennese Institut für Kulturforschung (Institute for the Study of Culture), which had been started in 1915 with the aim of international understanding and reconciliation. The German version of the Institut, founded in July 1919 with the same goals, set out to spread political ideas and cultural messages using various means, including animated films. Led by art historian Hans Cürlis, its charter members were the silhouette artists Richard Felgenauer, Toni Raboldt, and Lotte Reiniger, and the art historian (and Lotte Reiniger's husband-to-be) Carl Koch, as well as Berthold Bartosch. The first films of Raboldt and Reiniger, which premiered in December 1920 in Berlin, were produced by the Institut für Kulturforschung. The Institut also made animation films and animated sequences on behalf of the Department of Foreign Affairs, which dealt with the consequences of the Treaty of Versailles and exuded a nationalistic bias.
In 1924 Das Kulturfilmbuch*, edited by Edgar Beyfuß and Alexander Kossowsky, was published. The first fundamental work dealing with the German* Kulturfilm *(documentaries, educational, and instructional films), this book contained chapters on animation films by Lotte Reiniger, Hans Ewald Sr., Hanns Walter Kornblum, Hans Cürlis, Julius Pinschewer, and Harry Jaeger. Jaeger wrote about the factory style of animation filmmaking in Germany at the time: "We have no venue of instruction at which we may acquaint and familiarize young draughtsmen with the essence of the animated film. Were such trained hands available, then the artist would only have to deliver the main drawings and the draughtsmen could reproduce and photograph the intermediate motion drawings true to the original." (Harry Jaeger, "Zeichenfilme" ["Animated Films"; literally, "drawn films"], in* Das Kulturfilmbuch*, Berlin, 1924, note, p. 202)*
In 1926 the company Werbekunst Epoche Reklame GmbH (founded in 1896) became Pinschewer's biggest rival. During World War I Pinschewer had expanded his

commercial network, which eventually grew to include around 1,000 cinemas in the late 1920s. Werbekunst obtained the monopoly on booking advertising films at Ufa's theatres (in a trade magazine ad Werbekunst claimed that their monopoly comprised 1,600 theatres) and was allowed to use the technical departments of Ufa. Hans Fischerkoesen moved from Pinschewer to Werbekunst, which also employed Wolfgang Kaskeline, Curt Schumann, and Werner Kruse.
Pinschewer was personally involved in the making of each animated advertising film that left his studios. He not only acquired customers but also participated in the creative process of creating the commercials, developing ideas and scripts together with the animation artists. Werbekunst championed short commercials constructed in such a way that it was possible to exchange the title or end cards with another company's name, a much more economical production method. By the end of the 1920s Pinschewer had lost his supremacy over the German advertising film market, but in 1929 he had a coup, producing Germany's first animated sound film, Die chinesische Nachtigall *(The Chinese Nightingale), directed by Rudi Klemm. Shown in Berlin in March 1929, it was commissioned by the company Tonbild-Syndikat AG, and is a commercial for Tri-Ergon records as well as the Tri-Ergon film sound system.*
All the films mentioned in this text and the programme notes are – unless otherwise indicated – preserved at the Bundesarchiv-Filmarchiv and are available for loan. I used several information sources, but I would especially like to acknowledge my debt to the research of the historian Jeanpaul Goergen, available online at the website of the Deutsches Institut für Animationsfilm (DIAF), http://diaf.tyclipso.de, and the contributions of my colleague Doris Hackbarth. – Annette Groschke

Prog. 1: In sogno / *In Dreams*

MÜNCHNER BILDERBOGEN NR. 17: PIERRETTES SPIELZEUG [Album di Monaco n. 17: Il giocattolo di Pierrette / Munich Album No.17: Pierrette's Toy] (Moeve-Film GmbH, DE 1921)
Regia/dir: Louis Seel; 35mm, 93 m., 4'04" (20-22 fps); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Una mano umana disegna Pierrette, Pierrette disegna Pierrot – il suo robot giocattolo. Questo film, realizzato non su commissione ma per un programma di supporto, si avvale della tecnica del Rotoscope. Louis Seel ha ricalcato, fotogramma per fotogramma, le riprese dal vero di sua moglie Olivette Thomas, aggiungendovi invenzioni fantastiche come un robot di sesso maschile. Il Rotoscope sembra essere stato usato per la prima volta nel 1914 in un film di Max Fleischer che in seguito sviluppò la tecnica per brevettarla nel 1917. Essa venne utilizzata soprattutto nella serie *Out of the Inkwell* (1918-1928) con il fratello minore di Max, Dave, in costume da pagliaccio quale modello per il personaggio di Koko the Clown.
Louis Seel usò il Rotoscope per parecchi film della serie *Münchner Bilderbogen* (Album di Monaco; letteralmente, "Manifesto illustrato di Monaco"). Questa serie quindicinale durò dal 1921 al 1923, ma purtroppo solo pochi episodi risultano sopravvissuti presso il Bundesarchiv-Filmarchiv, il Filmarchiv Austria, l'EYE Film Instituut Nederlands e il Filmmuseum di Monaco. Per maggiori informazioni su Seel, si rimanda alla scheda per *Louis Seel Filmbilderbogen: Amors Tagebuch II - Ein zeichnerischer Scherz* (1924).
A human hand draws Pierrette, Pierrette draws Pierrot – her toy boy robot. Not made for any client, but produced as an entertainment solely to be part of a supporting programme, the film uses the rotoscoping technique. Louis Seel traced over live-action shots of his wife Olivette Thomas frame by frame, combining them with fantastical inventions like a male robot. The earliest use of rotoscoping seems to have been in a film made in 1914 by Max Fleischer; he later developed the technique and patented it in 1917. It was prominently used in the series Out of the Inkwell *(1918-1928), with Max's younger brother Dave in his Coney Island clown outfit as the live-film reference for the character Koko the Clown.*
Louis Seel used rotoscoping for several of his Münchner Bilderbogen *(Munich Album; literally, "Munich's illustrated broadsheet") films. This fortnightly series ran from 1921 until 1923, but unfortunately only a handful of episodes seem to have survived at the Bundesarchiv-Filmarchiv, Filmarchiv Austria, EYE Film Institute Netherlands, and Filmmuseum München. For more information on Louis Seel, see the entry for* Louis Seel Filmbilderbogen: Amors Tagebuch II - Ein zeichnerischer Scherz *(Amor's Diary, 1924) later in this programme.*

KHASANA, DAS TEMPELMÄDCHEN [Khasana, la ragazza del tempio / Khasana, the Temple Girl] (Werbefilm GmbH, Berlin, per/*for* Dr. M. Albersheim, Frankfurt am Main, DE 1923)
Regia/dir: Toni Raboldt; *prod:* Julius Pinschewer; 35mm, 70 m., 3'03" (20 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* silhouette; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Si tratta di un film pubblicitario per il profumo Khasana. Toni Raboldt e altri due artisti di silhouette – Richard Felgenauer e Lotte Reiniger – facevano parte del gruppo originario dell'Institut für Kulturforschung. Nel 1920 il padre fondatore dell'Institut, Hans Cürlis, produsse il primo cortometraggio di Raboldt, *Jorinde e Joringel*, tratto dalla favola dei fratelli Grimm (anch'esso viene proiettato nell'ambito di questo programma, ed è reperibile presso la Deutsche Kinemathek). Nel 1922-23 ella collaborò con Lotte Reiniger nel film di quest'ultima *Aschenputtel* (Cenerentola).
A commercial for the perfume Khasana. Toni Raboldt and two other silhouette artists – Richard Felgenauer and Lotte Reiniger – were part of the original team of the Institut für Kulturforschung. The Institut's founding father, Hans Cürlis, produced Raboldt's first

short film, Jorinde und Joringel*, based on the fairy-tale, in 1920 (also shown in this programme, and available at the Deutsche Kinemathek). In 1922-23 she collaborated with Lotte Reiniger on Reiniger's film* Aschenputtel *(Cinderella).*

DIE GEHEIMNISVOLLE STREICHHOLZDOSE [La misteriosa scatola di fiammiferi / The Mysterious Matchbox] (Deutsche Bioscop GmbH, Berlin, DE 1910)
Regia/dir: Guido Seeber; 35mm, 87 m., 4'13" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* stop-motion; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Uno dei primi film tedeschi girati in passo uno, utilizza fiammiferi che sembrano disporsi da soli a raffigurare Napoleone, Federico il Grande, l'esercitazione di un reparto di soldati e varie altre immagini. Alla fine i fiammiferi vanno a formare un mulino a vento che viene dato alle fiamme. Realizzato da Guido Seeber (1879-1940) – uno dei più famosi operatori tedeschi dell'epoca del muto, fondatore tra l'altro degli studi cinematografici di Babelsberg a Berlino – questo film divenne così popolare da essere rimesso in circolazione nel 1914 e nuovamente nel 1921. / *One of the earliest German stop-motion films: using matchsticks which seem to re-arrange themselves to form Napoleon, Frederick the Great, exercising soldiers, and a variety of other shapes. In the end they are assembled into a windmill, which is then set on fire. The film was made by Guido Seeber (1879-1940), one of Germany's most famous cameramen of the silent era and the founder of the Babelsberg studios in Berlin, and was so popular that it was re-released in 1914 and again in 1921.*

FISCHER OLAS TIEFSEEABENTEUER [L'avventura in mare aperto del pescatore Ola / Fisherman Ola's Deep-Sea Adventure] (Excentric-Film Zorn / Tiller GmbH, Berlin, DE 1929)
Regia/dir: ?; 35mm, 82 m., 3'35" (20-22 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Ola il pescatore sogna di uscire in mare. La sua imbarcazione si rovescia nella tempesta ed egli si inabissa fino al fondo dell'oceano, ove viene catturato dalle aringhe. Il Re delle Aringhe sembra propenso a decapitarlo, ma una sirena salva la vita di Ola decantando alle aringhe l'ampia fama e l'alto prestigio di cui le aringhe in scatola norvegesi godono in tutto il mondo. La precisa identità del cliente è ignota, ma il film fu realizzato quasi certamente per l'industria della pesca norvegese, e probabilmente per un'azienda dedita alla conservazione delle aringhe.
Fisherman Ola dreams of going fishing. When his ship is capsized by a storm he sinks to the bottom of the ocean and is caught by herrings. The King of the Herrings wants his head, but a mermaid saves his life by showing the herrings how popular and honoured canned herrings from Norway are all over the world. The specific client is unknown, but it was almost certainly made for the Norwegian fishing industry, probably for a herring company.

DER KAISER DER SAHARA [L'imperatore del Sahara / The Emperor of the Sahara] (Venus Film, Leipzig, DE 1921)
Regia/dir: Hans Fischerkoesen; 35mm, 106 m., 4'12" (22 fps); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
È questo uno dei primi film di Hans Fischerkoesen (1896-1973), una delle figure più note del cinema d'animazione tedesco. Il milionario Krikrinski e l'ingegner Potatos intraprendono una spedizione nel deserto del Sahara, ma il loro desiderio di conquista va incontro a una misera fine allorché s'imbattono in un coccodrillo famelico.
"Hans Fischer […] era un bambino cagionevole, afflitto dall'asma, e per questo i genitori consentirono a lui e alla sorellina Leni di coltivare il gusto per il fantastico e lo spettacolare organizzando teatrini di marionette e altri intrattenimenti casalinghi. I due frequentarono insieme l'Accademia d'Arte di Lipsia e in seguito Leni collaborò con Hans in parecchi film. A causa dell'asma Hans non poté arruolarsi durante la Prima Guerra Mondiale, ma lavorò negli ospedali militari vicino al fronte, ove toccò con mano l'insensata follia della guerra di trincea." (William Moritz, "The Case of Hans Fischerkoesen", *Animation World*, vol. 1, n. 7, ottobre 1996; si tratta di una rielaborazione dell'articolo dello stesso autore "Resistance and Subversion in Animated Films of the Nazi Era: The Case of Hans Fischerkoesen," nel numero d'esordio di *Animation Journal*, autunno 1992)
Per ulteriori informazioni su Fischerkoesen si rimanda alla scheda su *Herr Jedermann ist wissendurstig!* (1928) nella 2a parte di questa rassegna.
One of the earliest films made by Hans Fischerkoesen (1896-1973), one of Germany's best-known animation artists. Krikrinski the millionaire and Potatos the engineer go on an expedition to the Sahara desert, but their desire for conquest meets a sad end when they are confronted by a hungry crocodile.
"Hans Fischer […] was a delicate child, plagued by asthma, so his parents allowed him and his sister Leni to indulge their taste for fantasy and spectacle by creating puppet shows and home entertainments. The two attended the Leipzig Art Academy together and Leni later worked with Hans on many films. Because of his asthma, Hans could not serve as a soldier during World War I, but he did work in army hospitals near the front lines, where he experienced the grotesque inanity of trench warfare." (William Moritz, "The Case of Hans Fischerkoesen", Animation World*, vol. 1 no. 7, October 1996; adapted from his article "Resistance and Subversion in Animated Films of the Nazi Era: The Case of Hans Fischerkoesen," in the premiere issue of* Animation Journal*, Fall 1992)*
For additional information on Fischerkoesen, see the entry for Herr Jedermann ist wissendurstig! *(Mr. Everyman Is Thirsty for Knowledge!, 1928) in Programme 2.*

[UNIDENTIFIZIERTER DEUTSCHER ZEICHENTRICKFILM] [Disegno animato tedesco non identificato / Unidentified German Animation Film] (?, DE, c.1920-29)
Regia/dir: ?; 35mm, 27 m., 1'18" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Due episodi da un film d'animazione non identificato e alquanto macabro. Nel primo episodio vediamo ghigliottinare una donna somigliante a Maria Antonietta; un'ora più tardi (così annuncia la didascalia) la defunta e la sua testa mozza pranzano all'Hotel Adlon di Berlino. Nel secondo episodio, san Pietro caccia bruscamente un giocatore d'azzardo dalla porta del paradiso: il posto adatto per i giocatori è l'inferno.
Two episodes from a rather morbid unidentified animation film. In the first episode we see a woman resembling Marie Antoinette executed by guillotine. An hour later, an intertitle tells us, she and her severed head have lunch at Berlin's Hotel Adlon. The second episode shows a gambler at the gates of Heaven who is rather brusquely turned away by St. Peter because gamblers go to Hell.

DIE ZAUBERFLASCHE [La bottiglia magica / The Magic Bottle] (Vaterländischer Filmvertrieb, per/*for* Deutsche Reichsbank, DE 1918)
Regia/dir: ?; *prod:* Julius Pinschewer; 35mm, 94 m., 4'06" (20 fps); sabbia animata/*sand animation*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Un tale versa un liquido su un foglio di carta da una strana bottiglia; sul foglio compaiono le immagini di un attacco di carri armati contro soldati tedeschi. Sconvolto, l'uomo decide di acquistare i titoli del prestito di guerra. I filmati propagandistici del prestito di guerra tedesco furono realizzati in gran parte dalla casa cinematografica di Julius Pinschewer, Vaterländischer Filmvertrieb (letteralmente "Distribuzione cinematografica Patria"), attiva dal 1914 al 1918; si tratta sempre di film d'animazione, oppure contenenti sequenze animate.
A man pours a liquid from a strange bottle onto a sheet of paper. Pictures of a tank attack on German soldiers appear on the sheet. The man is appalled and decides to buy war bonds.
Most German war-bond commercials were made by Julius Pinschewer's company Vaterländischer Filmvertrieb (literally, "Film Distribution Fatherland"), which existed from 1914 to 1918; they are all animation films, or contain animated sequences.

SCHNIPPS BOXKAMPF IN DER HÖLLE [Il match di Schnipps all'inferno / Schnipps' Boxing Match in Hell] (Architekt G. Germroth, Frankfurt-am-Main, DE 1920-29?)
Regia/dir: Georg Germroth; 35mm, 154 m., 6'07" (22 fps); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Il capo dei diavoli sfida il maggior campione di pugilato della terra a battersi per il campionato dell'inferno. Disegnato in uno stile eccentrico che ricorda il futurismo italiano.
The chieftain of the devils challenges the master boxer of the Earth to fight for Hell's championship. Drawn in an idiosyncratic style that is reminiscent of Italian Futurism.

DAS WIEDERGEFUNDENE PARADIES [Paradiso ritrovato / Paradise Regained] (Werbefilm GmbH, Berlin, DE 1925)
Regia/dir: Walter Ruttmann; *prod:* Julius Pinschewer; 35mm, 96 m., 3'49" (22 fps), col.; *anim:* tecniche miste/*mixed techniques*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Secondo la scheda della censura tedesca, risalente al 1925, quando ottenne il visto del censore questo film aveva una lunghezza di 89 metri; la copia conservata presso il Bundesarchiv misura però 96 metri, circostanza che ha indotto Jeanpaul Goergen a chiedersi se in *Das wiedergefundene Paradies* non siano state inserite sequenze di un altro film pubblicitario di Pinschewer, *Adam und Eva im Paradiese* (1924). Il film in qualche punto sembra un po' raffazzonato, ma forse il motivo è da ricercarsi semplicemente nella combinazione di differenti tecniche d'animazione (disegni a mano, ritagli, 3-D e altre ancora) e nella giustapposizione di una grafica figurativa (benché leggermente cubista) a forme più astratte. Il senso dell'opera è sintetizzato in una delle didascalie: "Ditelo con i fiori". Tipico esempio di film con finale aperto, in cui il locale negozio di fiori poteva collocare il proprio logo o biglietto da visita. Per maggiori notizie su Walter Ruttmann si rimanda alla scheda su *Der Sieger* (1922) nella seconda parte di questa rassegna.
According to the German censorship card from 1925, this film was 89 metres long when it was passed by the censor. The print preserved at the Bundesarchiv is 96 metres, prompting Jeanpaul Goergen to speculate whether footage from another Pinschewer commercial, Adam und Eva im Paradiese *(1924), was later incorporated into* Das wiedergefundene Paradies.
The film does seem a little patchy at times, but that may simply be due to the combination of different animation techniques (hand-drawn, cut-outs, 3-D, and others) and the juxtaposition of representational (yet slightly Cubist) graphics and more abstract forms.
The purpose of the film is summed up in one of its intertitles: "Say it with flowers." This is a typical example of a film made with an open ending, where a local florist could add its logo or address card.
For information on Walter Ruttmann, see the entry for Der Sieger *(1922) in Programme 2..*

LOUIS SEEL FILMBILDERBOGEN: AMORS TAGEBUCH II – EIN ZEICHNERISCHER SCHERZ [Album cinematografico di Louis Seel: diario di Cupido II: scherzo grafico / Louis Seel Film Album: Amor's Diary II – A Graphic Joke] (Werbefilm GmbH, Berlin, DE 1924)
Regia/dir: Louis Seel; *prod:* Julius Pinschewer; *scg./des:* Oskar

Fischinger; 35mm, 186 m., 9'02" (18?-20 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* rotoscope; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Nato nel 1890 in America, Louis Seel collaborò come artista grafico a *Mutt and Jeff* di Bud Fisher a partire dal 1915. Nel 1919 si trasferì in Germania, ove divenne uno degli artisti più prolifici nel campo dell'animazione. All'inizio lavorò con la Moeve-Film di Monaco, e nel 1921 fondò la propria azienda, la Louis Seel & Co., insieme a Oskar Fischinger, che rimase con lui fino al 1927. Nel 1924 Seel fondò a New York la Louis-Seel-Incorporated, che aveva pure una filiale a Monaco, la Louis-Seel-GmbH. *Amors Tagebuch* è un'antologia di scene erotiche, tenute insieme dalla figura di un piccolo Cupido che insegue la donna dei suoi sogni durante un ballo in maschera.
Louis Seel was born in 1890 in America, and worked as a graphic artist for Mutt and Jeff*'s Bud Fisher beginning in 1915. He immigrated to Germany in 1919, and became one of Germany's most prolific animation artists. He started working for the Munich-based Moeve-Film, and founded his own company, Louis Seel & Co., in 1921 with Oskar Fischinger, who stayed with the firm until 1927. In 1924 Seel founded the company Louis-Seel-Incorporated in New York, with a Munich subsidiary, Louis-Seel-GmbH.*
Amor's Diary *is a medley of erotic scenes, connected by a little Cupid, who pursues the woman of his dreams to a masked ball.*

DIE BARCAROLE [La barcarola / The Barcarolle] (Werbefilm GmbH, Berlin, per/*for* Mauxion, Aachen, DE 1924)
Regia/dir: Lotte Reiniger; *prod:* Julius Pinschewer; 35mm, 87 m., 3'27" (22 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* silhouette; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
La ditta Mauxion, produttrice di cacao in polvere, tavolette di cioccolato e cioccolatini, venne fondata a Berlino nel 1855. Questo poetico film commerciale, ambientato a Venezia, vuole persuadere il pubblico che il detto "Per arrivare al cuore di un uomo bisogna passare per lo stomaco" vale anche per le donne.
Nel corso della sua carriera Lotte Reiniger (1899-1981), famosa soprattutto per uno dei primi lungometraggi animati, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (1926), realizzò oltre 40 film d'animazione con la tecnica delle silhouette. Nata a Berlino, fece le sue prime esperienze cinematografiche collaborando alle didascalie di *Rübezahls Hochzeit* (Il matrimonio di Rübezahl, 1916) di Paul Wegener. Fu anche tra i fondatori dell'Institut für Kulturforschung, nel cui ambito realizzò, nel 1919, uno dei suoi primi film di silhouette animate. Un altro suo film pubblicitario è *Das Geheimnis der Marquise* (Il segreto della marchesa, 1922), girato per i prodotti Nivea della Beiersdorf; così come *Die Abenteuer des Prinzen Achmed*, anche questo film fa parte della collezione del Deutsches Filminstitut di Francoforte.
The company Mauxion, a producer of cocoa powder, chocolate bars, and truffles, was founded in 1855 in Berlin. Set in Venice, this poetic commercial wants the audience to believe that the saying "The way to a man's heart is through his stomach" also applies to women.
Lotte Reiniger (1899-1981), best known for one of the first feature-length animation films, Die Abenteuer des Prinzen Achmed *(*The Adventures of Prince Achmed*, 1926), made more than 40 silhouette animation films during her career. Born in Berlin, her first venture into filmmaking was the collaboration on the title cards for Paul Wegener's* Rübezahls Hochzeit *(Rübezahl's Wedding, 1916). She was one of the founders of the Institut für Kulturforschung, where she made her first silhouette animation film in 1919. Another advertising film by Lotte Reiniger is* Das Geheimnis der Marquise *(The Secret of the Marchioness, 1922), promoting Beiersdorf's Nivea products; this film, as well as* Prince Achmed*, are part of the collection of the Deutsches Filminstitut in Frankfurt.*

DER BÖSE TRAUM [Il brutto sogno / The Bad Dream] (Pinschewer-Film AG, Berlin, per/*for* Lebensversicherungsanstalt Sachsen-Thüringen-Anhalt, Merseburg, DE 1928)
Regia/dir: Harry Jaeger; 35mm, 88 m., 3'50" (20-22 fps); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Un tale sogna la propria morte e le traversie della sua famiglia che deve sopravvivere senza di lui. Al risveglio, decide di stipulare una polizza di assicurazione sulla vita. Per notizie su Harry Jaeger, si rimanda alla scheda su *Der Zahnteufel* nella seconda parte di questa rassegna.
A man dreams of his own death and how his family has to survive without him. When he wakes up he decides to get a life insurance policy. For information on Harry Jaeger, see the entry for Der Zahnteufel *(The Tooth Devil) in Programme 2.*

DIE BREMER STADTMUSIKANTEN [I musicanti di Brema / The Town Musicians of Bremen] (Ufa, per/*for* Kaiser's Brust-Caramellen, DE 1926)
Regia/dir: Curt Schumann; 35mm, 24 m., 1'09" (18-20 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
I musicanti di Brema hanno perso la voce! Ma le pastiglie per la gola Kaiser evitano il disastro.
The Town Musicians of Bremen have lost their voices! Kaiser's Brust caramels save the day.
SCHLARAFFENLAND [Il paese della cuccagna / The Land of Milk and Honey] (Pinschewer-Film, Berlin, per/*for* GEG Deutscher Consumvereine [Großeinkaufsgesellschaft Deutscher Consumvereine mbH], Hamburg, DE 1927)
Regia/dir: Harry Jaeger; 35mm, 82 m., 3'59" (18-20 fps); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Fritz sogna il paese della cuccagna o meglio, il paese delle salsicce e della pancetta. Per informazioni su Harry Jaeger, si rimanda alla voce su *Der Zahnteufel* nel Programma 2.
Fritz dreams of the land of milk and honey, or rather the land of sausage and bacon.
For information on Harry Jaeger, see the entry for Der Zahnteufel *in Programme 2.*

JORINDE UND JORINGEL [Jorinde e/*and* Joringel] (Institut für Kulturforschung e.V., Berlin, DE 1920)
Regia/dir: Toni Raboldt; 35mm, 192 m., 7' (24 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* silhouette; *fonte copia/print source:* Deutsche Kinemathek, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Una strega trasforma Jorinde in un usignolo e paralizza Joringel con un incantesimo. Quando Joringel riacquista la capacità di muoversi, la strega ha imprigionato l'usignolo nel suo castello. Una notte Joringel sogna un fiore, grazie al quale riesce a salvare Jorinde.
A witch turns Jorinde into a nightingale and paralyzes Joringel with a spell. When Joringel is able to move again the witch has captured the nightingale in her castle. One night he dreams of a flower, which he uses to save Jorinde.

Prog. 2:
Il meraviglioso mondo delle cose / *The Wonderful World of Things*

DER ZAHNTEUFEL [Il diavolo dei denti / The Tooth Devil] (Werbefilm GmbH, Berlin, per/*for* Beiersdorf & Co. GmbH, Hamburg, DE 1915?/1921?)
Regia/dir: Harry Jaeger; *prod:* Julius Pinschewer; 35mm, 58 m., 2'32" (20-22 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Questo film pubblicitario per il dentifricio Pebeco è forse il primo film d'animazione girato da Harry Jaeger (non è chiaro se risalga al 1915 o al 1921 – la documentazione della censura indica il 1921, mentre secondo Pinschewer sarebbe stato realizzato nel 1915). Jaeger esordì come fotografo; durante la Prima Guerra Mondiale si formò come operatore cinematografico presso il BUFA (Bild- und Filmamt), l'organizzazione generale, fondata nel 1917, attraverso cui il ministero della Guerra gestiva la cinematografia governativa e militare. Dopo la guerra Jaeger lavorò per Julius Pinschewer, oltre che per vari altri produttori di film pubblicitari.
This commercial for Pebeco toothpaste might be Harry Jaeger's first animated film (it is unclear whether it was made in 1915 or 1921 – censorship documents say 1921, Pinschewer says it was made in 1915). Jaeger started out as a photographer; during World War I he was trained as a cameraman at BUFA (Bild- und Filmamt), the war ministry's umbrella organization for all government and military film, founded in January 1917. After the war Jaeger worked for Julius Pinschewer, as well as a number of other advertising film producers.

DER SIEGER [Il vincitore / The Winner] (Werbefilm GmbH, Berlin, per/*for* Excelsior Reifen, Hannoversche Gummiwerke, Hannover, DE 1922)
Regia/dir: Walter Ruttmann; *prod:* Julius Pinschewer; 35mm, 50 m., 2'11" (20 fps), col. (colorato a mano/*hand-coloured*); *anim:* disegni a mano, ritagli/*hand-drawn, cut-outs*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Film astratto che fa la pubblicità dei pneumatici Excelsior.
Walter Ruttmann (1887-1941) iniziò a studiare architettura a Zurigo nel 1907; due anni più tardi passò alla pittura, prima a Monaco e poi a Marburgo. Combatté sul fronte orientale come tenente di artiglieria a partire dal 1914, per far ritorno a casa nel 1917, da pacifista convinto. Nel 1920 fondò a Monaco la Ruttmann-Film GmbH e brevettò il suo banco per animazione; utilizzò poi quest'attrezzatura – la prima del genere brevettata in Germania – per realizzare il suo primo film d'animazione astratto a colori accompagnato da un'apposita partirua musicale, *Lichtspiel Opus I* (1921). In seguito Ruttman realizzò per Pinschewer numerosi altri film pubblicitari ricchi di elementi astratti.
An abstract commercial for Excelsior automobile tires.
Walter Ruttmann (1887-1941) began studying architecture in 1907 in Zürich; two years later he changed to painting, first in Munich, then in Marburg. He served as an artillery lieutenant at the Eastern Front from 1914 and returned home as a pacifist in 1917. In 1920 he founded the company Ruttmann-Film GmbH in Munich and patented his animation stand. The animation stand, the first such device to be patented in Germany, was used to make the first animated abstract film in colour with the accompaniment of a specially composed musical score, Lichtspiel Opus I *(1921). Ruttmann subsequently made several commercials with abstract elements for Pinschewer.*

DAS WUNDER [Il miracolo / The Miracle] (Werbefilm GmbH, Berlin, per/*for* Kantorowicz, DE 1922)
Regia/dir: Walter Ruttmann; *prod:* Julius Pinschewer; 35mm, 48 m., 2'05" (20 fps), col.; *anim:* disegni a mano, ritagli/*hand-drawn, cut-outs*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Film pubblicitario per il liquore Kantorowicz. */ A commercial for Kantorowicz liqueur.*

DER ERSTE EHEZWIST [La prima disputa coniugale / The First Marital Dispute] (Döring-Film Werke, Hannover, per/*for* Spanetti, DE 1924)
Regia/dir: Resl Bucher, Karl Pindl; 35mm, 82 m., 3'59" (18 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Deutsche Kinemathek, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Film pubblicitario d'animazione per il cioccolato Spanetti. La mano

dell'animatore disegna una donna che attende il ritorno a casa del marito; questi si presenta ubriaco, guadagnandosi così un sacco di botte. Solo una tavoletta di cioccolato al latte Spanetti placa la furia della donna. Marito e moglie vengono infine risucchiati nella penna dell'animatore.
An animated commercial for the chocolate brand Spanetti. The animator's hand draws a woman who is waiting for her husband to return home. He arrives intoxicated, which earns him a thorough beating. Only a bar of Spanetti milk chocolate soothes the furious woman. The husband and wife are sucked back into the animator's pen.

DER HARTNÄCKIGE SELBSTMÖRDER [Il suicida ostinato / The Stubborn Suicide] (Werbe-Kunst-Film AG, Berlin, DE 1925)
Regia/dir: Curt Schumann; 35mm, 51 m., 2'01" (22 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Deutsche Kinemathek, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Un tale vuole suicidarsi. Si tratta di un filmato pubblicitario destinato a grandi magazzini, che reca alcuni spazi vuoti (una placca all'esterno di un edificio e un cartellino visibile alla fine) in cui inserire il nome del cliente.
A man wants to commit suicide. This advertising film for department stores contains empty spaces (a plaque outside a building and a card held up at the end) for the insertion of a client's name.

IN SCHNEEKÖNIGS REICH [Nella terra del re delle nevi / In the Kingdom of the Snow Giant] (Deulig-Film AG, Berlin, DE 1926)
Regia/dir: Ewald Mathias Schumacher; 35mm, 89 m., 3'53" (20-22 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* silhouette; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
È un film pubblicitario realizzato da Ewald Mathias Schumacher, le cui animazioni con silhouette vengono talvolta scambiate per film di Lotte Reiniger. Il sovrano del Polo rapisce la principessa d'Oriente. Contemplando la gelida desolazione del reame boreale la fanciulla ha dapprima un moto d'orrore, ma grazie a un bel bagno reso possibile dal moderno impianto di produzione di acqua calda egli riesce infine a conquistare il cuore della bella. Il committente del film non ci è noto.
A commercial made by Ewald Mathias Schumacher, whose silhouette animations are sometimes mistaken for Lotte Reiniger films. The ruler of the Pole kidnaps the princess of the Orient. His frosty realm makes her recoil in horror, but thanks to a nice bath drawn from his modern hot water tank he wins her heart after all. The film's client is unknown.

FLAMMENTANZ [Danza delle fiamme / Dance of the Flames] (Deulig-Film AG, Berlin, DE 1926)
Regia/dir: Ewald Mathias Schumacher; 35mm, 59 m., 2'34" (20-22 fps), col. (colorato a mano/*hand-coloured*); *anim:* silhouette; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Questo splendido film intreccia i colori dell'arcobaleno a un balletto di figure fantastiche che recano fiaccole. Il committente del film non ci è noto.
This gorgeous film combines the colours of the rainbow with a ballet of flame-bearing fantasy figures. The film's client is unknown.

DAS ZÜNDHOLZ [Il fiammifero / The Matchstick] (Werbefilm GmbH, Berlin, per/*for* GEG deutscher Consumvereine [Großeinkaufsgesellschaft Deutscher Consumvereine mbH], Hamburg, DE 1926)
Regia/dir: Lutz Michaelis; *prod:* Julius Pinschewer; 35mm, 89 m., 3'32" (22 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Una delle caratteristiche più notevoli delle produzioni Pinschewer è la precisione dei metodi di colorazione. In questo film pubblicitario per i fiammiferi di sicurezza GEG il rosso brillante delle scene dell'incendio è accostato a nuvole di fumetti verdi.
One of the outstanding features of the Pinschewer productions is the precision of the colouring methods. In this commercial for GEG safety matches the bright red tinting in the fire scenes is combined with a green speech bubble.

FELITA, DIE KATZE [La gatta Felita / Felita the Cat] (Werbe-Kunst-Film AG, Berlin, per/*for* Eltgas, DE 1926)
Regia/dir: Curt Schumann; 35mm, 84 m., 3'20" (22 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
La gatta Felita vive in una casa piena di apparecchiature elettriche Eltgas; le utilizza per cuocere un topo e prepararsi per l'appuntamento con un sosia del gatto Felix che le dedica una serenata nel cortile di casa.
Felita the Cat lives in a house full of electrical appliances by Eltgas. She uses them to cook a mouse and to get ready for her rendezvous with a Felix look-alike who serenades her in her front yard.

IM FILMATELIER [Nello studio cinematografico / At the Film Studio] (Pinschewer-Film, Berlin, per/*for* Bayer, Leverkusen, DE 1927)
Regia/dir: Gerda Otto, Hedwig Otto; *prod:* Julius Pinschewer; 35mm, 97 m., 3'32" (24 fps); *anim:* stop-motion; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Questo film, interpretato da marionette e realizzato in passo uno, è opera di Hedwig Otto (nata a Berlino il 23 marzo 1873) e di sua figlia Gerda (nata a Berlino il 31 marzo 1897). Vediamo un'attrice sofferente in uno studio cinematografico; poiché ella è tormentata dal mal di testa, il regista coglie l'occasione per girare un film pubblicitario per l'aspirina Bayer. Non sappiamo dove madre e figlia abbiano appreso il mestiere; è possibile che si tratti di due talenti autodidatti della tecnica a passo uno e della costruzione di graziosissime bambole e deliziose scenografie in miniatura, curate in ogni dettaglio. Insieme, le due artiste

realizzarono per la Pinschewer-Film AG almeno tre film pubblicitari a passo uno, tutti conservati presso il Bundesarchiv-Filmarchiv.
This puppet stop-motion film made by Hedwig Otto (b. 23.3.1873, Berlin) and her daughter Gerda (b. 31.3.1897, Berlin) features a languishing actress at a film studio. While she is being plagued by a headache her director uses the opportunity to shoot a commercial for Bayer Aspirin. It's unknown where the mother and daughter team learned their craft, so perhaps they were self-taught masters of the stop-motion technique and the building of lovingly detailed miniature sets and dolls. Together they made at least three stop-motion commercials for Pinschewer-Film AG, all of which are preserved at the Bundesarchiv-Filmarchiv.

NUR DU! [Solo tu! / Only You!] (Mode-Film-Vertrieb, Berlin, DE 1927)
Regia/dir: ?; *cast:* Ernst Hofmann, Tala Birell; 35mm, 125 m., 4'33" (24 fps); *anim:* live action, disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Ecco uno dei primi esempi di noto attore che fa la reclame: qui Ernst Hofmann, insieme a Tala Birell, appare in un film che fa fa la pubblicità a una ditta di calze combinando riprese dal vero e animazione. Prima di girare questo film Hofmann (1890-1944) aveva recitato in oltre 80 film muti, tra cui *Algol* (1920, Hans Werckmeister) e *Satanas* (1920, F.W. Murnau). Uno dei primi film a noi noti che mescola le due tecniche è *The Enchanted Drawing* (1900, Vitagraph) di J. Stuart Blackton, mentre uno dei più vecchi esempi tedeschi ancora esistente è *Münchner Filmbilderbogen Nr. 9* (1922) di Louis Seel, oggi conservato al Filmmuseum di Monaco. Nell'aprile del 1921 Svend Noldan e Hans Pander brevettarono in Germania un metodo per combinare riprese dal vero e animazione. / *An early example of a well-known actor doing advertising work: Ernst Hofmann can be seen here opposite Tala Birell in a commercial for stockings which combines live-action and animation. Before shooting this ad Hofmann (1890-1944) had appeared in more than 80 silent films, including* Algol *(1920, Hans Werckmeister) and* Satanas *(1920, F.W. Murnau). One of the earliest known films combining live-action and animation is J. Stuart Blackton's* The Enchanted Drawing *(1900, Vitagraph). One of the earliest surviving German films to do so is Louis Seel's* Münchner Filmbilderbogen Nr. 9 *(1922), which is now held at Filmmuseum München. In April 1921 Svend Noldan and Hans Pander registered a German patent for a method of combining live-action and animation.*

HERR JEDERMANN IST WISSENSDURSTIG! [Il signor Qualunque è assetato di sapere / Mr. Everyman Is Thirsty for Knowledge!] (Werbekunst Epoche Reklame GmbH, Berlin, per/*for* Meyers Lexikon, DE 1928)
Regia/dir: Hans Fischerkoesen; *scen:* Wilhelm Thiele?; 35mm, 57 m., 2'16" (22 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Hans Fischer nacque nel 1896 a Bad Kösen, e da qui trasse il proprio pseudonimo "Fischerkoesen". Lavorò per Pinschewer, ma nel 1920 avviò anche il proprio studio di cinema d'animazione, la Dux-Film Leipzig, che nel 1929 si trasformò nella Fischerkoesen-Film. In questo film pubblicitario per il *Meyers Lexikon*, popolare enciclopedia tedesca, il signor Qualunque, assetato di sapere, vuol cercare informazioni su "Mussolini, diritto di voto, cocaina", che in tedesco fanno rima con "tasse, radio, Tauentzien".
Tra il 1920 e il 1928 Fischerkoesen, che si può annoverare tra i più prolifici artisti grafici del cinema d'animazione muto, realizzò più di 50 film per Julius Pinschewer. Nel 1928 venne chiamato a dirigere il dipartimento disegni della sezione film pubblicitari dell'UFA, diretta concorrente di Pinschewer. Raggiunse l'apice della carriera come produttore di film pubblicitari nella Germania occidentale degli anni Cinquanta, quando aveva un giro d'affari milionario, impiegava oltre 50 addetti e fu definito da *Der Spiegel* il "Disney tedesco".
Hans Fischer was born in 1896 in Bad Kösen, the source of his self-created pseudonym "Fischerkoesen". He worked for the Pinschewer studios and also started his own studio for animation films in 1920, Dux-Film Leipzig, which became Fischerkoesen-Film in 1929. In this advertising film for Meyers Lexikon*, a popular German encyclopedia, Mr. Everyman, thirsty for knowledge, wants to look up information on "Mussolini, voting rights, cocaine", which rhymes in the German version with "taxes, radio, Tauentzien".*
One of the most prolific graphic artists of silent animation films, Fischerkoesen made more than 50 films for Julius Pinschewer from 1920 to 1928. In 1928 he became head of the design department at the advertising film section of Ufa, which competed with Pinschewer. He reached the height of his career as an advertising film producer in West Germany in the 1950s, when he made millions in turnover, employed more than 50 people, and was called the "German Disney" by the newsmagazine Der Spiegel.

PITJE BACKSPIER ALS PELZJÄGER [Pitje Backspier cacciatore di pellicce / Pitje Backspier as Fur Hunter] (Ewald-Film GmbH, per/*for* Sanitas, DE 1928)
Regia/dir: ?; 35mm, 67 m., 2'55" (20 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Protagonista di questo film pubblicitario vagamente surreale è il capitano Pitje Backspier, che utilizza un asciugacapelli di marca Sanitas per spingere la sua barca a vela, sottrarre il grasso a un tricheco e la pelliccia a un orso polare. L'uso consueto di un normale asciugacapelli non è mai rappresentato, ma veniamo informati che ne sono già stati venduti più di mezzo milione di esemplari. / *A slightly surreal commercial starring Captain Pitje Backspier, who uses his Sanitas brand hair-dryer to power his sail boat, gain blubber from a walrus, and get a polar bear's fur. The normal actual use of a hair-dryer is never pictured, but we are informed that over half a million have already been sold.*

KÜCHENREBELLEN [Ribelli in cucina / Kitchen Rebels] (Pinschewer-Film AG, Berlin, per/*for* Lever Brothers, DE 1928)
Regia/dir: ?; *prod:* Julius Pinschewer; 35mm, 100 m., 3'38" (24 fps); *anim:* live action, stop-motion; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Dal momento che la domestica non riesce a pulire a dovere gli arnesi da cucina, gli arnesi stessi vengono in suo soccorso andando a comperare il VIM in polvere nel negozio più vicino. Questo filmato venne ridistribuito nel 1934 in versione sonora.
When a kitchen maid does not succeed in cleaning the cooking utensils properly, some of them come to her rescue by getting her some VIM scouring powder at the local drugstore. This commercial was re-released in a sound version in 1934.

DAS WETTERHÄUSCHEN [La casetta del tempo / The Little Weather-House] (Pinschewer-Film AG, Berlin, per/*for* IG-Farben, Leverkusen, DE 1929)
Regia/dir: Gerda Otto, Hedwig Otto; *prod:* Julius Pinschewer; 35mm, 120 m., 4'46" (22 fps), col. (colorato a mano/*hand-coloured*); *anim:* stop-motion; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
È il secondo film a passo uno ancora esistente, tra quelli girati da Gerda e Hedwig Otto. Gli abitanti di una casetta del tempo sono colti di sorpresa da un improvviso acquazzone. Il vestito di lei è rovinato e i due si recano insieme in centro per acquistarne un altro. L'abito nuovo della signora, le nuove tende e anche la tovaglia sono confezionati con i tessuti Indanthren, i cui colori non sbiadiscono né alla luce né con il lavaggio. Nel 1929 questo film vinse un premio al primo concorso del film pubblicitario alla fiera della pubblicità di Berlino. (Per informazioni su Gerda e Hedwig Otto, si rimanda alla scheda su *Im Filmatelier*.)
The second surviving stop-motion film by Gerda and Hedwig Otto. The inhabitants of a weather-house are caught out by a sudden rain shower. Her dress is ruined, and they go downtown together to find a replacement. Her new outfit, and their new curtains and tablecloth, are made with colour-fast and light-resistant Indanthren textiles. This film won an award in 1929 at the first international commercial film competition at the advertising fair in Berlin. (For information about Gerda and Hedwig Otto, see the entry for Im Filmatelier *earlier in this programme.)*

DIE KATASTROPHE [La catastrofe / The Catastrophe] (Pinschewer-Film AG, Berlin, per/*for* GEG Deutscher Consumvereine [Großeinkaufsgesellschaft Deutscher Consumvereine mbH], Hamburg, DE 1930)
Regia/dir: Leni Fischer; *prod:* Julius Pinschewer; 35mm, 113 m., 4'29" (22-24 fps); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Questo film pubblicitario del detersivo in polvere GEG-Famos si può considerare un minidocumentario sulle tediose tecniche di lavaggio in uso prima dell'invenzione delle moderne lavatrici. Chi potrebbe credere oggi che fossero necessari due interi giorni di duro lavoro manuale per avere di nuovo lenzuola pulite? Leni Fischer, sorella di Fischerkoesen, aveva lavorato con il fratello negli anni Venti e si riunì a lui dopo la seconda guerra mondiale, quando egli riaprì il suo studio di cinema d'animazione nella Germania occidentale.
This commercial for the washing-powder brand GEG-Famos is like a mini-documentary on the tedious techniques of doing the laundry before modern washing machines were invented. Who can still imagine that it took two whole days of hard manual labour until one had fresh sheets again? Leni Fischer, Fischerkoesen's sister, had been working with him in the 1920s and rejoined him after World War II when he reopened his animation film studio in West Germany.

[WERBEFILM FÜR TISCHTÜCHER VON BIELSCHOWSKY] [Film pubblicitario per le tovaglie Bielschowsky / Commercial for Bielschowsky Tablecloths] (?, per/*for* Bielschowsky, DE, c.1920-29?)
Regia/dir: ?; 35mm, 20 m., 43" (24 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Marito e moglie cercano di fuggire da un edificio in fiamme; mentre lui sfonda l'esile telone teso dai pompieri, la signora atterra in tutta sicurezza sulla sua tovaglia fabbricata da Bielschowsky.
A husband and wife try to escape from a burning building. While he crashes through a flimsy jumping sheet held by the fire-fighters, she lands safely on her tablecloth made by Bielschowsky.

[WERBEFILM FÜR DIE NEUE FORD-LIMOUSINE] [Film pubblicitario per la nuova Ford Limousine / Ford Commercial] (?, per/*for* Ford Motor Company, DE, c.1920-29?)
Regia/dir: ?; 35mm, 53 m., 1'55" (24 fps), col. (imbibito/*tinted*); *anim:* disegni a mano/*hand-drawn*; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Un eschimese in macchina da corsa rapisce i cuccioli di un'orsa polare. Mamma orsa getta via il lavoro a maglia e prende a prestito la nuova Ford Limousine dal garage del Polo Nord: dopo un breve inseguimento riesce a salvare i piccoli.
An Eskimo in a racing car abducts a polar bear mother's children. She flings away her knitting and borrows the new Ford limousine from the North Pole garage. After a quick chase she rescues her children.

Schede di / *All film notes by* Annette Groschke & Doris Hackbarth.

Il canone rivisitato / *The Canon Revisited* - 4

DIE FREUDLOSE GASSE (L'ammaliatrice / The Joyless Street; Street of Sorrows) (Sofar-Film-Produktion GmbH, DE 1925)
Regia/dir: Georg Wilhelm Pabst; *prod:* Michael Salkind, Romain Pinès, Georg Wilhelm Pabst, Mark Sorkin; *scen:* Willy Haas, *dal romanzo di/from the novel by* Hugo Bettauer; *mont./ed:* Mark Sorkin, Georg Wilhelm Pabst; *f./ph:* Guido Seeber, Curt Oertel, Walter Robert Lach; *scg./des:* Hans Sohnle, Otto Erdmann; *cast:* Asta Nielsen (Maria Lechner), Greta Garbo (Grete Rumfort), Gräfin [contessa/*Countess*], Agnes Esterhazy (Regina Rosenow), Werner Krauß (macellaio/*butcher*), Henry Stuart (Egon Stirner), Einar Hanson (tenente/*Lieutenant* Davis, US Army), Grigori Chmara (cameriere/*waiter*), Karl Etlinger (direttore generale/*General Director* Rosenow), Ilka Grüning (sua moglia/*his wife*), Jaro Fürth (consigliere/*Councillor* Rumfort), Robert Garrison (Ganez), Tamara Tolstoi (Lia Leid), Valeska Gert (Frau Greifer), Hertha von Walther (Else), Mario Cusmich (Col. Irving, US Army), Max Kohlhase (padre di Maria/*Maria's father*), Silvia Torf (madre di Maria/*Maria's mother*), Alexander Mursky (Dr. Leid, avvocato/*a lawyer*), Gräfin [contessa/*Countess*] Tolstoi (Fräulein Henriette), Edna Markstein (Frau Merkl), Otto Reinwald (marito di Else/*Else's husband*), M. Raskatoff (Trebitsch), Kraft Raschig (soldato americano/*American soldier*), Loni Nest (Miriandl Rumfort); *première:* 18.5.1925 (Berlin); 35mm, 3270 m., 150' (19 fps), col. (imbibito/*tinted, Desmet method*); *fonte copia/print source:* Filmmuseum München (stampa/*printed* 2012).
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

In una delle prime scene di *Die freudlose Gasse* (La via senza gioia), una signora del bel mondo suggerisce di visitare i bassifondi della malavita viennese indossando dei costumi mascherati – "proprio come nei film!" Questa frase autoreferenziale non solo dimostra che Pabst era consapevole della propria costruzione cinematografica dello spazio urbano, ma evidenzia anche l'ignavia della *haute bourgeoisie* cittadina, la cui immagine dei quartieri operai è filtrata attraverso il sensazionalismo dei film polizieschi. Riconoscendo la funzione cruciale dei mezzi visivi nella prefigurazione di "come vive l'altra metà", il film di Pabst tenta di offrire una ricostruzione verosimile di entrambe le metà di Vienna durante un periodo di polarizzazione economica.
L'incipit del film giustappone le due metà di Vienna attraverso il montaggio alternato tra uno stravagante party in un hotel di lusso e una lunga fila di persone davanti a una macelleria; l'abbondanza, l'allegria e la gratificazione contrapposte alla fame, alla miseria e alla frustrazione. Pabst elabora le dinamiche di classe e le attività economiche della città fissando le gerarchie spaziali lungo assi verticali, differenziando i ricchi speculatori stranieri dai viennesi che lottano contro la povertà, e rivelando gli affari illeciti che si svolgono dietro le facciate rispettabili. Inoltre, con almeno 22 personaggi all'interno di quattro vicende parallele, *Die freudlose Gasse* offre uno spaccato veritero della società viennese altamente stratificata.
Nel sottolineare la grande disparità tra ricchi e poveri, *Die freudlose Gasse* segue la traiettoria estetica dei film che impiegano il montaggio come un mezzo di giustapposizione morale. In particolare, il film di Pabst richiama sia *A Corner in Wheat* (1909) di D.W. Griffith, il cui montaggio contrappone un sontuoso banchetto a una lunga fila per il pane, sia *Isn't Life Wonderful?* (1924), che mostra una lunga coda davanti a una macelleria nella Berlino dell'inflazione. Girato contemporaneamente al film di Griffith, *Der letzte Mann* (*L'ultima risata*, 1924) di F.W. Murnau pone in analogo contrasto le misere vite del personale di un albergo tedesco con la ricchezza dei visitatori americani.
Ambientato nel 1921, *Die freudlose Gasse* rievoca il cruciale fermento degli anni del dopoguerra, quando gli austriaci dovettero affrontare una disorientante e sconcertante nuova realtà sociopolitica. Il trattato del 1919 di Saint-Germain-en-Laye aveva stabilito la dissoluzione dell'Impero Austro-Ungarico e la creazione della repubblica d'Austria, la riduzione del territorio austriaco e dei suoi abitanti, il pagamento di ingenti riparazioni di guerra. In seguito a tale trattato, le vecchie strutture politiche persero le loro basi e le tradizionali gerarchie e distinzioni sociali furono affossate.
Nei primi anni '20, come la Germania, l'Ungheria e la Polonia, anche l'Austria conobbe un periodo di iperinflazione, con un drammatico aumento dei prezzi e una rapida svalutazione della propria moneta. Benché a metà decennio le valute nazionali si fossero stabilizzate, le popolazioni di questi paesi mantenevano una forte consapevolezza della propria precarietà economica e dipendenza dal sostegno estero. Soltanto la Germania ebbe la possibilità di una ripresa economica nel 1924 grazie al piano Dawes, che riduceva il carico delle riparazioni di guerra e metteva a disposizione prestiti americani. Si potrebbe dire che *Die freudlose Gasse* allegorizza questo aiuto straniero sotto forma di due ufficiali dell'esercito degli Stati Uniti.
La stessa produzione del film dipese da forme di aiuti esteri e di scambi transnazionali nell'ambito di questo "nuovo ordine mondiale" postbellico. *Die freudlose Gasse* fu finanziato da Romain Pinès, un ebreo russo con base operativa a Parigi, e prodotto dalla Société des Films Artistiques, comunemente abbreviata in "Sofar-Film". Guidata dal russo Michael Salkind, questa società indipendente dette a Pabst e alla sua équipe creativa un livello di autonomia peraltro inimmaginabile all'interno di uno studio-system tedesco sempre più controllato dagli americani.
Sceneggiato dal redattore letterario ceco Willy Haas, *Die freudlose Gasse* era basato su un popolare romanzo poliziesco (originariamente uscito a dispense sul viennese *Der Tag*) dello scrittore austriaco Hugo Bettauer. Il film, il terzo per Pabst, fu girato a Berlino tra il

Greta Garbo in *Die freudlose Gasse*, Georg Wilhelm Pabst, 1925. (Filmmuseum München)

febbraio e il marzo del 1925 e presentato in anteprima sempre a Berlino, nella Mozartsaal, il successivo 18 maggio. Si avvaleva di un cast internazionale che comprendeva la star danese Asta Nielsen, l'attore teatrale e cinematografico tedesco Werner Krauß, la ballerina e artista di cabaret ebreo-tedesca Valeska Gert e l'incantevole giovane attrice svedese Greta Garbo, che sarebbe partita per Hollywood nell'autunno dello stesso anno.

Collocato al vertice dell'espressionismo e della Nuova Oggettività, *Die freudlose Gasse* può essere associato a vari generi cinematografici, stili e modi. Nella sua descrizione realistica di un milieu operaio e nel costante interesse per lo spazio urbano, il film di Pabst rivela affinità coi film "di strada" quali *Die Straße* (*La strada*; 1923) di Karl Grune e *Dirnentragödie* (Tragedia di prostitute; 1927) di Bruno Rahn. I locali malfamati, i personaggi corrotti e le suggestive tecniche d'illuminazione del film prefigurano le caratteristiche dei *films noirs* che saranno succcessivamente realizzati dai registi austriaci e tedeschi esiliati a Hollywood. Infine, il film di Pabst si allinea con i melodrammi o "film di donne" nell'identificare dinamiche sociali incontrollabili

Asta Nielsen, Hertha von Walther, Werner Krauss in *Die freudlose Gasse*, Georg Wilhelm Pabst, 1925. (Filmmuseum München)

ed evidenziando le limitate possibilità per una donna in circostanze disperate.

Indubbiamente, *Die freudlose Gasse*, come anche il successivo film di Pabst, *Die Büchse der Pandora* (Il vaso di Pandora; 1929), si concentra in primis sulla condizione femminile in periodi di crisi. Il film evidenzia il tema ricorrente dell'esibizione e reificazione della donna attraverso la proliferazione di finestre, specchi, manichini e *tableaux vivants* all'interno della *mise en scène*. Inoltre, le immagini ricorrenti di carne e pellicce di animali evocano la situazione disumanizzante in cui sono costrette le donne, ma anche la loro riduzione a feticcio e a pura fisicità.

Il film di Pabst mostra come lo status delle donne fosse particolarmente contraddittorio negli anni del dopoguerra, quando il ruolo attivo femminile era al contempo un indispensabile mezzo di sopravvivenza e una fonte d'angoscia maschile. Durante quel periodo, una sempre più defraudata e proletarizzata classe media reputava fuori moda, costrittivi o persino ostili i valori borghesi. Valori che, come suggerisce il film, erano in totale contrasto con i ruoli disponibili per le donne, i

cui corpi servivano come oggetti di sicuro valore di scambio. Mentre Ernst Bloch identificava un'asincronia temporale (*Ungleichzeitigkeit*) risultante dall'andamento irregolare dei processi socio-economici, il film di Pabst sottolinea la persistenza di costumi sociali anacronistici nella nuova realtà economica. Le allusioni alla Bibbia e alle porte infernali dantesche assumono spesso connotazioni ironiche nella Vienna postbellica e oppressa dalla crisi di *Die freudlose Gasse*. Inoltre, molti accorgimenti formali e stilistici del film – i suoi molteplici flashback, gli esempi di reiterazione, le riprese al ralenti della Garbo – danno la sensazione di un mondo che "è fuor dei cardini".

Censurato all'epoca della sua prima distribuzione per l'esplicita sessualità, la violenza brutale e il suo finale incendiario, *Die freudlose Gasse* è stato forse troppo precoce. È stato accorciato due volte dai censori tedeschi, e anche in altri Paesi è stato tagliato, modificato e persino proibito per ragioni morali e politiche. Negli ultimi decenni molti sono stati i tentatvi di ricostruzione, anche se ormai non è più possibile definire con certezza la versione completa così come concepita da Pabst. È un onore per le Giornate poter presentare la première del nuovo restauro realizzato dal Filmmuseum München e dal Filmarchiv Austria, sotto la supervisione di Stefan Drössler. Nonostante tagli e alterazioni, *Die freudlose Gasse* rimane un film prezioso, denso di sfaccettature e di risonanze, soprattutto in un periodo di sconvolgimenti socio-economici come questo.

NICHOLAS BAER

Il restauro

Die freudlose Gasse non è mai stato un film perduto, tuttavia le copie esistenti sono frammentarie, spesso drasticamente trasformate e mutilate dai tagli censori e dal ri-montaggio di molte scene allo scopo di smussare le arditezze di una vicenda di povertà, prostituzione, speculazione finanziaria, ramificazioni e controllo del potere. Purtroppo, del film non è sopravvissuta una versione tedesca completa. Senza il primo visto di censura tedesco, che documentando tutte le didascalie del film avrebbe fornito uno schema affidabile per riordinare la sequenza delle scene e delle numerose inquadrature che le compongono, qualsiasi ricostruzione è destinata a rimanere un tentativo, un'approssimazione rispetto all'originale perduto.

La sceneggiatura sopravvissuta del film è così ampia che lo stesso Pabst se ne discostò spesso, eliminando, concentrando e modificando molte scene. Lo script rimane perciò inaffidabile al pari delle versioni estere del film, che sono tutte più brevi rispetto alla lunghezza documentata della sua prima distribuzione. Ed è altrettanto difficile stabilire con esattezza in quali circostanze, perché e da chi furono create le varie versioni. Sicuramente, però, la modifica delle didascalie non fu dettata solo dalla traduzione ma anche dall'esigenza di colmare i vuoti narrativi provocati dai tagli e dai ri-montaggi, o per inventare nuove motivazioni per la trama. Perfino l'unica documentazione esistente, quella relativa al visto di censura tedesco del marzo 1926, fa riferimento a una versione che risulta inferiore di 200 metri rispetto alla lunghezza originale, né sappiamo con certezza se mantenesse o meno le didascalie originali.

Nel 1989 Enno Patalas intraprese una prima ricostruzione del film per conto del Filmmuseum München. Per quanto riguarda la successione delle scene e delle didascalie si affidò interamente alla sceneggiatura, apportando al testo e al montaggio le modifiche necessarie per conformarle al contenuto e al ritmo delle sequenze disponibili. Il raffronto di tutte le copie nitrato esistenti fu alla base del secondo restauro del film, iniziato nel 1995 da Jan-Christopher Horak e portato a termine nel 1998. Durante il primo restauro, a causa delle deplorevoli condizioni dei materiali sopravvissuti, alcune sequenze del negativo A della versione tedesca erano già state necessariamente combinate con quelle del negativo B della versione per l'estero.

Questa volta ci siamo riproposti di usare il materiale di una sola di queste fonti, per lo meno all'interno di ogni singola scena. In aggiunta, abbiamo potuto contare anche su materiali da poco riscoperti – forse "scarti" – e inerenti scene perdute. Per quanto riguarda le didascalie, invece di ricorrere alle frasi della sceneggiatura si è preferito ritradurre in tedesco quelle delle copie straniere. Inoltre, dato che almeno tre delle copie originali disponibili erano colorate, anche per la nuova versione si è usato il colore attraverso il procedimento Desmet.

La presente versione di *Die freudlose Gasse* è stata preparata dal Filmmuseum München con la mia supervisione per l'edizione in dvd del 2009. Per la prima volta, si è tenuto conto anche della grafica delle didascalie, a partire da cinque di esse sopravvissute in un frammento originale del film. È stato anche possibile ricontrollare e correggere i testi grazie a un programma di sala dell'epoca, che è stato raffrontato con il copione originale. In qualche caso è stato mutato anche il montaggio. Il "lieto fine" descritto nella sceneggiatura e che nella seconda ricostruzione era stato un po' arbitrariamente posto a metà del IX atto, è stato reinserito prima dell'ultima scena della casa in fiamme – anche se un'altrettanto plausibile lettura delle fonti parrebbe suggerire un suo inserimento alla fine del film. La nuova copia a 35mm che sarà presentata in anteprima alle Giornate del Cinema Muto è stata stampata in collaborazione con il Filmarchiv Austria e imbibita nel modo tradizionale dalla Synchro Film di Vienna, consentendo un ulteriore miglioramento qualitativo sia delle immagini che del colore.

STEFAN DRÖSSLER

In an early scene of Georg Wilhelm Pabst's Die freudlose Gasse *(*The Joyless Street*, 1925), a well-to-do woman suggests visiting the Viennese underworld while disguised in costume – "just like in the movies!" This self-reflexive line not only demonstrates Pabst's awareness of his own cinematic construction of urban space; it also highlights the obliviousness of the city's* haute bourgeoisie*, whose image of working-class quarters is filtered through sensationalist crime films. Acknowledging the crucial function of visual media in envisioning "how the other half lives", Pabst's film attempts to offer a verisimilar representation of both halves of Vienna during a period of economic polarization.*

The film initially juxtaposes Vienna's two halves through parallel editing between an extravagant party at a luxury hotel and an extended

line outside a butcher shop; abundance, gaiety, and gratification are counterposed to hunger, misery, and deferral. Pabst elaborates upon the city's class dynamics and economic workings by establishing spatial hierarchies along vertical axes, by differentiating between affluent foreign speculators and struggling Viennese residents, and by revealing illicit affairs that occur behind respectable façades. Furthermore, through the inclusion of no fewer than 22 characters within four interwoven plot lines, The Joyless Street *presents a veritable cross-section of a highly stratified Viennese society.*

In emphasizing the great disparity between rich and poor, The Joyless Street *follows an aesthetic trajectory of films that deploy editing as a means of moral juxtaposition. In particular, Pabst's film recalls D.W. Griffith's* A Corner in Wheat *(1909), which likewise cross-cuts between a lavish banquet and an extended breadline, as well as his* Isn't Life Wonderful? *(1924), which shows a long queue outside a butcher shop in inflation-era Berlin. Filmed contemporaneously with Griffith's film, F.W. Murnau's* Der letzte Mann *(*The Last Laugh*, 1924) similarly contrasts the destitute lives of German hotel attendants with the fortunes of American visitors.*

Set in 1921, The Joyless Street *evokes the acute turmoil of the post-war years, when Austrians faced a disorienting and disconcerting new sociopolitical reality. The 1919 Treaty of Saint-Germain-en-Laye had stipulated the dissolution of the Austro-Hungarian Empire into a new Republic of Austria, and the diminution of Austria's territory and population, as well as the payment of large reparations for the Great War. Following this Treaty, long-standing political structures lost their bases, and traditional social hierarchies and distinctions were devalued.*

Like Germany, Hungary, and Poland, Austria underwent a period of hyperinflation in the early 1920s, with dramatic price increases and rapid depreciation of its currency. Though these countries' national currencies stabilized by mid-decade, residents maintained a strong awareness of their economies' precariousness and foreign dependency. Germany only found economic relief through the 1924 Dawes Plan, which reduced war reparation payments and provided American loans. The Joyless Street *allegorizes such foreign aid, one might argue, in the form of two officers from the United States Army. The very production of Pabst's film relied on forms of outside support and transnational exchange within this post-war "new world order". The film was financed by Romain Pinès, a Russian Jew based in Paris, and produced by La Société des Films Artistiques, or "Sofar-Film" for short. Led by Russian-born Michael Salkind, this independent firm gave Pabst and his creative team a degree of autonomy otherwise unimaginable within an increasingly American-controlled German studio system.*

Written by Czech literary editor Willy Haas, The Joyless Street *was based on a popular 1924 crime novel (originally serialized in Vienna's* Der Tag*) by Austrian writer Hugo Bettauer. The film, Pabst's third, was shot in Berlin during February and March of 1925, and premiered in the Berliner Mozartsaal on 18 May. The film features a multinational cast including veteran Danish movie star Asta Nielsen, German stage and film actor Werner Krauß, and German-Jewish dancer and cabaret artist Valeska Gert, as well as glamorous young Swedish actress Greta Garbo, who left for Hollywood later that year.*

Positioned at the cusp of Expressionism and New Objectivity, The Joyless Street *can be associated with various cinematic genres, styles, and modes. Through its naturalist depiction of a working-class milieu and sustained interest in urban space, Pabst's film reveals affinities with Weimar "street films" such as Karl Grune's* Die Straße *(*The Street*, 1923) and Bruno Rahn's* Dirnentragödie *(*Tragedy of the Street*, 1927). The film's seedy locales, corrupt characters, and expressive lighting techniques also prefigure those of later film noirs made by German and Austrian directors in American exile. Finally, Pabst's film aligns itself with melodrama or the "woman's film" in identifying unmanageable social forces and highlighting women's limited options under desperate circumstances.*

Indeed, like Pabst's later Die Büchse der Pandora *(*Pandora's Box*, 1929),* The Joyless Street *focuses especially on the circulation and circumscription of women during periods of crisis. The film emphasizes patterns of female display and objectification through the proliferation of windows, mirrors, mannequins, and* tableaux vivants *within the* mise-en-scène*. Moreover, recurring images of meat and fur coats evoke the dehumanizing situations into which women are forced, as well as their fetishization and reduction into pure physicality.*

Pabst's film indicates that the status of women was particularly fraught with contradictions in the post-war years, when female agency was both a necessary means of survival and a source of masculine anxiety. During this period, an increasingly dispossessed and proletarianized middle class retained outmoded, constrictive, and even inimical bourgeois values. These values, the film suggests, were decisively at odds with the roles available to women, whose bodies served as objects of reliable exchange-value.

*Much as Ernst Bloch identified a temporal non-simultaneity (*Ungleichzeitigkeit*) resulting from the uneven rate of socioeconomic processes, Pabst's film emphasizes the persistence of anachronistic social mores under new economic conditions. The film's allusions to the Bible and to Dante's "Gate of Hell" often gain ironic connotations in post-war, crisis-ridden Vienna. Furthermore, many of the film's formal and stylistic devices – its multiple flashbacks, instances of reenactment, and slow-motion shots of Garbo – convey the sense that "time is out of joint".*

Censored upon its release for its frank sexuality, brute violence, and inflammatory ending, The Joyless Street *may itself have been untimely. Pabst's film was twice shortened by the German censors, and other countries also trimmed, tweaked, or even banned the film on moral and political grounds. Recent decades have witnessed many reconstruction efforts, though it would now never be possible to establish with certainty a complete version as Pabst intended it. The Giornate is happy to be able to screen this premiere of the new restoration by Filmmuseum München and Filmarchiv Austria, done*

under the supervision of Stefan Drössler. Even with its abridgments and alterations, The Joyless Street *remains rich, multifaceted, and resonant – especially in our own period of socioeconomic upheaval.*

Nicholas Baer

The Restoration

The Joyless Street *was never a lost film, yet all extant copies are mere fragments, sometimes drastically changed and mutilated due to censorship cuts and re-arrangements of scenes that aimed to defuse the film's daring story of poverty, prostitution, financial speculation, and the ramifications and mastery of power. Unfortunately, no complete German version of the film survives. Without the first German censorship record, which documents all the film's titles and would thus offer a reliable framework to arrange the sequence of scenes and the numerous shots within them, any reconstruction must remain merely a tentative approximation of the missing original.*

The surviving script of the film is so extensive that Pabst kept deviating from it, eliminating, combining, or rearranging many scenes. Thus, it is as unreliable as the film's foreign versions, which all fall short of the film's documented original release length. The exact circumstances of why, how, and by whom the various versions were created remain elusive. However, it is certain that titles were modified not only in translation but also out of necessity, to bridge narrative gaps caused by cuts and re-editing, or to invent new motivations for the plot. Even the sole surviving German censorship record from March 1926 represents a version already 200 metres shorter than the original length, and whether it still retained authentic titles remains unknown.

In 1989 Enno Patalas created a first reconstruction of the film at Filmmuseum München. For the order of scenes and titles he entirely relied on the script, however with necessary modifications or edits to conform to the content and rhythm of the scenes at hand. A comparison of all extant nitrate copies of the film was the basis of the second restoration of the film, begun in 1995 under Jan-Christopher Horak and concluded in 1998. Due to the deplorable condition of extant materials, shots of the domestic A-negative had already been combined out of necessity with those from the export B-negative in the first restoration. This time, it was our goal to use material from only one of these sources, at least within each scene. Additionally, newly discovered shots from lost scenes – possibly outtakes – could be taken into consideration. Choosing the wording of titles, translations back to German from foreign prints were now preferred over phrases from the script. Since three of the available original copies were coloured, albeit differently, a colour concept was developed for the new version and implemented using the Desmet process.

The version at hand was created by Filmmuseum München under my supervision for the 2009 DVD edition. For the first time, the graphic design of the titles, based on five original titles surviving in a fragment of the film, was taken into account. In creating the new titles, further scrutiny and correction of the phrasing was possible thanks to a contemporary souvenir programme, which was compared to the original script. Some instances of editing were also changed. The "happy ending" described in the script, which had been placed in the middle of Act 9 in the second reconstruction with rather little motivation, was moved back prior to the last scene of the burning house – although a conceivable reading of sources could also suggest placing it at the very end of the film. The new 35mm print being premiered at the Giornate del Cinema Muto was prepared in collaboration with Filmarchiv Austria, and authentically tinted at Synchro Film, Vienna, allowing further improvement of the pictorial quality and colours. – Stefan Drössler

★★★★★

HANDS UP! (La bionda o la bruna?) (Famous Players-Lasky, *dist:* Paramount Pictures, US 1926)

Regia/dir., prod: Clarence Badger; *prod. esec./exec. prod:* Hector Turnbull, B.P. Schulberg; *pres:* Adolph Zukor, Jesse L. Lasky; *scen:* Monty Brice, Lloyd Corrigan; *story:* Reginald Morris; *f./ph:* H. Kinley Martin; *special effects:* Barney Wolff; *cast:* Raymond Griffith ("Jack"), Marion Nixon (Mae Woodstock), Virginia Lee Corbin (Alice Woodstock), Mack Swain (Silas Woodstock, il proprietario della miniera/*the mine owner*), Montague Love (capitano/*Captain* Edward Logan), George Billings (Abraham Lincoln), Noble Johnson (Toro Seduto/*Sitting Bull*), Charles K. French (Brigham Young); *orig. l:* 5883 ft; 35mm, 5690 ft., 63' (24 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Nel 1949, quando Raymond Griffith (1895-1957) era ancora in vita, il pionieristico saggio pubblicato da James Agee su *Life*, "Comedy's Greatest Era", non ne ricordava neppure il nome. Un quarto di secolo più tardi, invece, in *The Silent Clowns* Walter Kerr trae la seguente conclusione: "Nel pantheon del cinema comico muto Griffith occupa, a mio parere, un onorevole quinto posto, dopo Chaplin, Keaton, Lloyd e Langdon". Giudizio veramente impegnativo, a favore di un artista del quale ci sono pervenuti, in forma peraltro incompleta, non più di quattro lungometraggi da lui interpretati.

Vi sono differenze essenziali. Chaplin, Keaton e Lloyd avevano ciascuno il proprio studio e potevano impiegare mesi o anni per portare a termine i propri film, perfezionandoli in ogni dettaglio. Griffith invece, anche all'apice della carriera, era un artista ingaggiato a contratto da uno studio e sfornava ogni anno almeno quattro film di serie B. Un aspetto fondamentale dell'opera dei Tre Grandi erano le sceneggiature, cui essi dedicavano cure e fatiche minuziose, sviluppandole e controllandole fin dalle prime fasi. Griffith, al contrario, dipendeva dai soggetti e dagli sceneggiatori che gli venivano assegnati. Tra i film da lui interpretati per la Paramount troviamo adattamenti di lavori teatrali di Henry C. DeMille e David Belasco, William e Cecil DeMille, Ferenc Molnár, Paul Armstrong e Somerset Maugham (*The Waiter from the Ritz*, mai uscito). È significativo che le sue migliori commedie – *A Regular Fellow* (*He's a Prince*), ora perduto, e *Hands Up!* –, oltre

a un film di minor successo come *Wet Paint*, siano eccezionalmente tratte da sceneggiature originali pensate per lui dal prematuramente scomparso Reggie Morris (1886-1928), che Griffith aveva conosciuto come regista di comiche, sceneggiatore e attore alla L-KO. Entrambi i film sono poi diretti da riconosciuti specialisti del cinema comico, rispettivamente Edward Sutherland e Clarence Badger.

Due soli lungometraggi comici muti sono ambientati durante la guerra di secessione: *Hands Up!* precede *The General* di Keaton di oltre un anno. *The General* è basato su avvenimenti reali; *Hands Up!* viene presentato come "Un episodio storico con variazioni". Come a Keaton, anche a Griffith e ai suoi sceneggiatori sembrò naturale scegliere il proprio eroe tra le file dei confederati, anziché tra quelle degli unionisti. Griffith interpreta il ruolo di un soldato sudista – il cui vistoso abbigliamento comprende cappello a cilindro, mantello da gran sera e polsini di pizzo – incaricato dal generale Lee di impedire che un carico d'oro del Nevada raggiunga il presidente Lincoln. Nel corso delle sue avventure l'eroe si fa costantemente beffe dell'avversario nordista, il capitano Logan (Montague Love), e fa una duplice e sventata proposta di matrimonio alle due belle figlie del proprietario di una miniera d'oro – problema opportunamente risolto dall'arrivo, in qualità di *deus ex machina*, di Brigham Young.

Come *The General*, anche *Hands Up!* indulge alle gag macabre. Mentre l'eroe stringe solennemente la mano al generale Lee e a un altro ufficiale, il generale lo ammonisce: "Che questo rimanga un segreto fra noi tre!" Uno sparo e Griffith lo corregge: "…fra noi due, signore". Nel corso delle successive peripezie, Griffith si trova di fronte a un plotone d'esecuzione e al fuoco e ai coltelli da scalpo degli indiani di Toro Seduto, nonché sul punto di essere impiccato con la corda che viene ora alzata ora abbassata.

Griffith aveva una formazione slapstick. Appartenente alla quarta generazione di una famiglia di teatranti, aveva lavorato nel teatro, nel vaudeville e nel circo e nel 1915, dopo aver prestato due anni di servizio nella Marina, era approdato a Hollywood. Qui svolse essenzialmente la mansione di sceneggiatore e ideatore di gag, soprattutto per la L-KO e per le comiche di Sennett. Contemporaneamente iniziò a recitare in ruoli secondari, preziosi ma spesso oscuri, fino al 1922, quando ottenne dalla Goldwyn un contratto come attore che gli consentì – benché sempre in parti da comprimario – di affinare il suo caratteristico stile, fatto di umorismo discreto e disinvolto. Nel 1924 passò alla Famous Players-Lasky dove, dopo cinque film, fu promosso a ruoli principali e poté interpretare la sua prima commedia da protagonista, *The Night Club*.

Nella maturità, Griffith rivela la stoffa del grande attore umoristico piuttosto che una comicità prettamente fisica. Anche in *Hands Up!* le gag fisiche, nel senso in cui le intendiamo noi, sono relativamente poche: giungendo al galoppo nel campo del generale Lee, egli si materializza da una nuvola di polvere; getta piatti in aria per confondere la mira del plotone d'esecuzione; insegna a Toro Seduto a giocare a dadi (e gli fa perdere la camicia, metaforicamente parlando); senza curarsi dell'anacronismo, insegna agli indiani il charleston, come perfezionamento della loro danza di guerra. Quando però lo snodarsi della trama impone, in un momento culminante, un parossistico inseguimento nello stile della commedia slapstick – l'eroe, salito dapprima a cassetta di una diligenza, viene poi trascinato via dai cavalli partiti al galoppo – la scena viene risolta alla maniera di Mack Sennett, ricorrendo a controfigure e concedendo poco spazio al personaggio.

In contrasto con questi momenti, l'interpretazione di Griffith è essenzialmente di carattere reattivo: seguiamo con ammirata meraviglia l'intensità espressiva e mutevole dei suoi grandi occhi mobilissimi, lo splendore dei denti, il volto che tutto intero riflette ogni sfumatura della mente fulminea e la risposta a ogni nuovo colpo di scena. La scena più brillante di *Hands Up!* è quella del primo incontro del protagonista con le sorelle Woodstock nella diligenza: il terzetto passa, in maniera visibile ma fluida e naturale, dalla freddezza di un rapporto fra estranei al flirt, al corteggiamento e infine all'intimità. La sequenza dura più di dieci minuti: i primi cinque non sono interrotti in alcun modo, mentre nel resto della scena i tre passeggeri viaggiano inconsapevoli di essere circondati dagli indiani, che compaiono in rapidi inserti.

In Griffith il pensiero è assai più veloce e più esteso dei sentimenti e delle sensazioni, e proprio qui sta un'altra fondamentale differenza tra lui e gli altri grandi del pantheon di Kerr. Questi ultimi (come tutti noi) sono le vittime di un mondo pericoloso e sostanzialmente ostile: si salvano dalle più spaventose catastrofi solo grazie a quella speciale provvidenza che protegge costantemente gli idioti. Griffith, al contrario, è sempre il primo della classe. Eddie Sutherland, suo regista e amico, così si lamentava con Kevin Brownlow: "Non era mai disposto a essere la vittima di uno scherzo. Ma il successo di quasi tutti i grandi comici deriva proprio dal fatto che sono loro a esser presi di mira. Griff era troppo vanitoso per accettarlo; si cacciava nei guai e poi voleva uscirne da solo." Sutherland sbaglia a pensare che si trattasse di semplice vanità. Griffith non può fare a meno di essere – e di sembrare – il più intelligente di tutti; ma le persone intelligenti non sono simpatiche, e i personaggi di Griffith non si fanno in quattro per piacere. In *The Night Club* (1925) è un misogino che cerca moglie per accaparrarsi un'eredità da un milione di dollari; in *Paths to Paradise* (1925) surclassa per astuzia tutti gli imbroglioni di San Francisco; e gli stratagemmi con cui ridicolizza il suo avversario, il capitano Logan, in *Hands Up!* non rientrano precisamente nello *ius in bello*. Lo apprezziamo appunto per la sua intelligenza insuperabile: egli è l'eterno vincitore e non se ne vergogna affatto.

Nei successivi quattro film girati con la Paramount, Griffith non riuscì a ripetere il successo di *Hands Up!*, e il contratto fu sciolto consensualmente. Egli avrebbe interpretato un ultimo, improbabile ruolo da protagonista (forse grazie a Harris, che aveva preso parte a *A Girl in Every Port*) in *Trent's Last Case* di Howard Hawks (1929): negli anni Settanta, quando il film fu riscoperto, Hawks scongiurò di distruggerlo. La carriera cinematografica di Griffith fu condannata alla rovina dall'avvento del sonoro, poiché un difetto delle corde vocali gli aveva ridotto la voce a un rauco bisbiglio. Secondo Griffith, la causa era da ricercarsi nello sforzo eccessivo cui aveva sottoposto la voce da bambino recitando in *The Witching Hour*; Sutherland affermava

invece che il suo amico era "un bugiardo compulsivo" e che la sua condizione era più probabilmente l'effetto di una difterite respiratoria. Egli interpretò ancora due cortometraggi sonori per le Christie Comedies, sfruttando la voce perduta come motivo comico, e fece la sua ultima e più memorabile apparizione sullo schermo nei panni del soldato francese morente accanto al quale si trova, nel cratere di un proiettile d'artiglieria, Lew Ayres in *All Quiet on the Western Front* di Lewis Milestone (1930). Rimase però attivo nel mondo del cinema per tutta la vita, in qualità di sceneggiatore e produttore.

A giudicare dal materiale di cui disponiamo, forse Walter Kerr ha esagerato. Le parole con cui egli definisce *Hands Up!* sono però giuste e inconfutabili: "vergognosamente dimenticato". – DAVID ROBINSON

In 1949, when Raymond Griffith (1895-1957) was still living, James Agee's seminal Life *essay, "Comedy's Greatest Era", did not so much as mention his name. A quarter of a century later, however, Walter Kerr would conclude, in* The Silent Clowns*, "Griffith seems to me to occupy a handsome fifth place – after Chaplin, Keaton, Lloyd, and Langdon – in the silent comedy pantheon". This is a challenging claim for an artist no more than four of whose starring features survive, even in incomplete state.*

There are essential differences. Chaplin, Keaton, and Lloyd had their own studios and could take months or years to perfect their films. Griffith at his height was a studio contract artist turning out at least four programme pictures a year. Fundamental for the Big Three were their stories, which they painstakingly developed and controlled from the outset. Griffith, on the contrary, depended on the properties and writers he was given. His Paramount films included adaptations from plays by Henry C. DeMille and David Belasco, William and Cecil DeMille, Ferenc Molnár, Paul Armstrong, and Somerset Maugham (the unreleased The Waiter from the Ritz*). It is significant that his best comedies, the now-lost* A Regular Fellow *(*He's a Prince*), and* Hands Up! *– as well as the less successful* Wet Paint *– were, exceptionally, from original stories devised for him by the short-lived Reggie Morris (1886-1928), whom Griffith had known as a comedy director, writer, and actor at L-KO. Both films, too, were directed by proven comedy specialists, respectively Edward Sutherland and Clarence Badger.*

Only two silent feature comedies adopted the Civil War as their setting: Hands Up! *preceded Keaton's* The General *by more than a year.* The General *was based on true events;* Hands Up! *is introduced as "An historical incident with variations". Like Keaton, Griffith and his writers found it natural to make their hero Confederate rather than Union. Griffith plays a Southern soldier – ostentatiously disguised in silk hat, opera cloak, and frilled shirt-cuffs – dispatched by General Lee to prevent a shipment of Nevada gold from reaching President Lincoln. In the course of his adventures he consistently outwits his Union counterpart Captain Logan (Montague Love), and impetuously proposes marriage to both beautiful daughters of the gold mine owner – a problem conveniently solved by the arrival* ex machina *of Brigham Young.*

Like The General, Hands Up! does not shrink from morbid gags. As he shakes hands with General Lee and another officer, the General exhorts, "This is a secret between the three of us." A shot – and Griffith corrects him, "… the two of us, Sir." In the course of the subsequent action, Griffith is faced with a firing squad and the bonfires and scalping knives of Sitting Bull's tribe, and hoisted indecisively up and down on a hangman's rope.

Griffith's training had been in slapstick comedy. The fourth generation of a theatrical family, he worked in theatre, vaudeville, and circus, and served two years in the Navy before arriving in Hollywood in 1915. Thereafter his major occupation was as writer and gagman, mainly for L-KO and Sennett comedies. At the same time he served as a useful but not assertive supporting player, until a Goldwyn acting contract in 1922 gave him more chances, though still in supporting roles, to refine his characteristic urbane wit and style. In 1924 he moved to Famous Players-Lasky, where, after five films, he was promoted to leading roles and his first starring comedy, The Night Club.

The established Griffith manifests himself rather as a great comedy actor than a physical clown. Even in Hands Up! *physical gags as we understand the term are comparatively few – materializing from a cloud of dust when he rides into General Lee's camp; tossing plates in the air to distract the aim of a firing squad; teaching Sitting Bull to shoot dice (and lose his shirt, figuratively speaking); teaching the tribe the Charleston (disregarding anachronism) as an improvement on their war dance. When a climactic slapstick chase is required however – the hero dragged on the seat of his pants by a team of stampeding horses – it is done Sennett style, with doubles and little relevance to the character.*

Essentially, by contrast with these moments, Griffith's performance is mostly reactive: we are delighted by the expressiveness and volatility of the large, constantly flitting eyes and the splendid teeth, the whole face conveying every shift of his lightning thought, his response to every new event. The most brilliant sequence in Hands Up! *is his first meeting with the Woodstock sisters in the stagecoach, which sees the trio pass visibly but naturally from the coolness of strangers to flirtation, courtship, intimacy. The sequence lasts more than 10 minutes, the first five unbroken by any cutaway, the rest leaving the three coach passengers unaware that they are besieged by Indians, seen in quick cutaways.*

Griffith thinks much faster and much more than he feels. This pinpoints another fundamental distinction from the others in Kerr's pantheon. They are all (like the rest of us) victims of a dangerous and generally hostile world – saved from the worst disasters only by that special providence which ever protects the idiot. Griffith, on the contrary, was always on top. His friend and director Eddie Sutherland complained to Kevin Brownlow, "He would never be the butt of any joke. Now the success of almost all great comedians comes from being the butt of jokes. Griff was too vain for this. He would get himself into a problem, and then he'd want to think himself out of it." Sutherland is wrong to think that this was just vanity. Griffith cannot help being – and looking – the smartest guy around. Smart is not

sympathetic, and Griffith characters don't strive to be liked. In The Night Club *(1925) he is a misogynist trying to marry to qualify for a million-dollar bequest; in* Paths to Paradise *(1925) he outsmarts all the rest of San Francisco's confidence tricksters; and his schemes to outwit his opponent Captain Logan in* Hands Up! *hardly qualify as* jus in bello. *We enjoy him precisely because he is so insuperably smart, the inveterate winner, and not ashamed to be so.*
Griffith failed to repeat the success of Hands Up! *with his next four Paramount films, and the contract was ended by mutual agreement. He was to have one more improbable starring role (perhaps thanks to Harris, who had worked on* A Girl in Every Port*) in Howard Hawks'* Trent's Last Case *(1929): when the film was rediscovered in the 1970s, Hawks begged to have it destroyed. Griffith's screen career was doomed by the coming of sound, since a vocal defect left him able to speak only in a hoarse whisper. Griffith himself attributed this to screaming too loud as a child actor in* The Witching Hour*; but Sutherland said his friend was "a compulsive liar", and it was more likely the result of respiratory diphtheria. He made two sound shorts for Christie Comedies, using the lost voice as a comic motif. He made his final and most memorable screen appearance as the dying French soldier with whom Lew Ayres shares a shell-hole in Lewis Milestone's* All Quiet on the Western Front *(1930). He remained in films until his death, as a writer and producer.*
Perhaps, given the available evidence, Walter Kerr went too far. Nevertheless, he has a just and incontrovertible phrase for Hands Up! *– "ignobly forgotten". –* DAVID ROBINSON

★★★★★

EVENTI SPECIALI / *SPECIAL EVENTS*

LA PASSION DE JEANNE D'ARC (La passione di Giovanna d'Arco / The Passion of Joan of Arc) (Société Générale de Films, FR 1928)
Regia/dir: Carl Theodor Dreyer; *scen:* Carl Theodor Dreyer, *collab:* Joseph Delteil; *f./ph:* Rudolf Maté, Gösta Kottula; *scg./des:* Jean Hugo (disegni/*designs*), Herman Warm; *cost:* Valentine Hugo; *historical advisor:* Pierre Champion; *cast:* Renée Falconetti (Jeanne d'Arc), Eugène Sylvain (Pierre Cauchon), André Berley (Jean d'Estivet), Maurice Schutz (Nicolas Loyseleur), Gilbert Dalleu (Jean Lemaître), Antonin Artaud (Jean Massieu), Louis Ravet (Jean Beaupère), Jean d'Yd (Guillaume Evrard), Paul Delauzac (Martin Ladvenu), Jacques Arnna (Thomas de Courcelles), Jean Ayme, Paul Jorge, Michel Simon, Armand Lurville, Adolphe Rodé (Warwick), Camille Bardou (un soldato/*a soldier*); *riprese/filmed:* 17.5-11.9.1927 (Studio Billancourt; Petit-Clamart); *première:* 21.4.1928 (København), 25.10.1928 (Paris); DigiBeta, 97' (trascritto a/*transferred at* 20 fps); *fonte/source:* Gaumont Pathé Archives, Paris.
Didascalie in francese / *French intertitles.*

Si veda anche la sezione "Eventi speciali" / *See also the "Special Events" section.*

Proprio mentre il *Napoléon* di Abel Gance stava per iniziare una tournée internazionale tanto ricca nelle premesse quanto disastrosa nel suo esito finale, la Société Générale de Films, la più coraggiosa società cinematografica indipendente francese, intraprese la produzione di un'altra grandiosa epopea storica, *La passion de Jeanne d'Arc*. Il budget previsto era di 9 milioni di franchi, contro i 18 circa del *Napoléon*. Dopo il successo francese di *Du skal ære din Hustru* (*L'angelo del focolare*; 1925), il danese Carl Theodor Dreyer era stato invitato dalla SGF a dirigere un film, con la possibilità di scegliere il suo soggetto fra tre figure storiche femminili – Jeanne d'Arc, Caterina de' Medici e Marie Antoinette. Jeanne d'Arc era irresistibile e di grande attualità. Canonizzata nel 1920, sarebbe rimasta la santa nazionale più amata dai francesi. Nel 1925 *Jeanne d'Arc,* un romanzo intriso di romanticismo scritto da Joseph Delteil, aveva vinto il Prix Femina ma era riuscito a offendere al contempo la Destra e la Sinistra, le potenti gerarchie della Chiesa Cattolica e perfino gli ex amici surrealisti di Delteil: André Breton aveva bollato il libro come "une vaste saloperie" e i surrealisti non avrebbero esitato ad estendere tali insulti al film di Dreyer.
La SGF affidà la stesura della sceneggiatura di *La passion de Jeanne d'Arc* a Dreyer e a Delteil, ma il regista trovò ben presto la soluzione insostenibile. Decise di ricominciare da capo, riprendendo l'azione dalla fase iniziale del processo a Jeanne tenutosi a Rouen nel 1431. Nei titoli di testa del film si dichiara che quel che segue è la trascrizione diretta dei verbali del processo. Lo sfondo storico della guerra dei cent'anni, gli straordinari successi militari di Jeanne, il tradimento subito e la vendita agli Inglesi sono di fatto ignorati: gli inquisitori tendono solo a estorcere a Jeanne la confessione che non è stata ispirata da visioni di provenienza divina. Sotto la minaccia della tortura Jeanne firma un'abiura e dopo la ritrattazione è arsa viva sul rogo. Nella sequenza finale, priva di fondamento storico ma che offre gli unici momenti di convenzionale spettacolarità del film, gli astanti, commossi dal suo martirio, si sollevano contro gli oppressori inglesi.
Come Gance prima di lui, anche Dreyer ebbe carta bianca e un budget illimitato. Gli interni furono girati nei nuovi studi di Billancourt, che avevano già ospitato *Napoléon* e due pellicole confezionate su misura per l'émigré Ivan Mosjoukine, *Michel Strogoff* e *Casanova*. Lo scenografo tedesco Hermann Warm e l'artista francese Jean Hugo (nipote di Victor Hugo) crearono un imponente set in esterni che copriva una superficie di cinque acri nel sobborgo parigino di Petit-Clamart, completo di mura cittadine e fossati, con quattro torri di guardia, una chiesa e numerose strade. Le scenografie da sole costarono un milione e trecentomila franchi. Una dispendiosità di cui si trova labile traccia nel risultato finale del film, che colpisce per i suoi primi piani filmati sullo sfondo di pochi set bianchi con pareti, porte e finestre che recano l'impronta inconfondibile dell'espressionismo tedesco.
Una prima ipotesi di avere Lillian Gish nel ruolo della Pulzella fu accantonata: l'idea di affidare Jeanne a un regista straniero aveva già suscitato abbastanza malumori fra gli sciovinisti. Un pericolo più serio fu rappresentato dalla concorrenza di un intraprendente magnate

Renée Falconetti in *La Passion de Jeanne d'Arc,* Carl Theodor Dreyer, Gaumont, 1928. (Musée Gaumont Collection)

cinematografico, Bernard Natan, che annunciò di aver messo in cantiere una pellicola sullo stesso soggetto, *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, con l'ex bambina prodigio Simone Genevois nel ruolo di Jeanne e la regia di Marco de Gastyne. Il film si rivelerà l'esatto opposto di quello di Dreyer – accattivante e smaccatamente spettacolare – e per decenni fu accusato del fiasco commerciale della Jeanne molto più d'avanguardia di Dreyer, il che è un nonsenso poiché *La passion* aveva ormai quasi completato la tenitura nelle sale di prima visione quando uscì la pellicola rivale.

L'attrice alla fine prescelta, Renée Falconetti (1892-1944), aveva interpretato un paio di ruoli secondari in due produzioni minori un decennio prima di essere scoperta – ormai attrice di teatro specializzata nella commedia di costume – da Dreyer. Si narra che Dreyer l'avesse notata durante una recita di *La Garçonne* e che solo in seguito, dopo averla vista senza trucco, avesse riconosciuto le qualità che stava cercando per Jeanne – anche se la Falconetti aveva già 35 anni e la Pulzella era morta a 19. La Falconetti, che all'epoca conduceva una frenetica vita mondana, si dedicò interamente al ruolo; e si narra

che i tecnici abbiano pianto con lei nella scena della rasatura dei capelli. Ma forse piansero anche i contabili della SGF: quel taglio di capelli era costato loro 100.000 franchi. Dreyer dichiarò: "Nella Falconetti … trovai quello che, con un'espressione molto temeraria, potrei definire 'la reincarnazione della martire'." E la sua è tuttora universalmente riconosciuta come una delle più grandi interpretazioni della storia del cinema.

Le riprese del film durarono dal maggio al novembre 1927, e in quei sette mesi il grande cameraman ungherese Rudolph Maté e il suo assistente ceco Gösta Kottula stamparono all'incirca 200.000 metri di pellicola. Per aiutare la Falconetti a creare il proprio ruolo, il film fu girato seguendo l'ordine cronologico della vicenda. Pare che Dreyer fosse una sorta di placido tiranno, che imponeva a tutti gli attori di presentarsi quotidianamente sul set con indosso i loro costumi e con le tonsure pronte per l'ispezione dello stesso regista, anche se poi molti di loro non erano utilizzati per intere settimane. (Tra questi ci fu il debuttante Michel Simon, che nel montaggio finale ebbe soltanto un primo piano!) La frequente richiesta da parte di Dreyer di scavare dei buchi per la macchina da presa affinché gli operatori potessero ottenere i primi piani dal basso che lui esigeva, gli valse il soprannome di "Carl Gruyère".

Lo stile di montaggio adottato per il film rappresenta un unicum sia nell'opera di Dreyer che in quella di qualsiasi altro cineasta. Non vi sono "inquadrature d'ambientazione" e poche sono anche le relazioni convenzionali fra inquadrature. Nondimeno il film trasmette esattamente quella che Roger Elbert ha definito la "terribile intimità" tra Jeanne e i suoi aguzzini: "Per il pubblico moderno, abituato a un tipo di cinema che affida l'emozione al dialogo e all'azione più che ai volti, un film come *La passione de Jeanne d'Arc* è un'esperienza sconvolgente, così intima da farci temere la rivelazione di segreti che forse non vorremmo conoscere. Il nostro coinvolgimento emotivo nei confronti di Jeanne è talmente potente che i metodi visivi di Dreyer – i suoi angoli di ripresa, il suo montaggio, i suoi primi piani – non rappresentano soltanto scelte stilistiche, ma frammenti dell'esperienza stessa di Jeanne. Esausta, affamata, infreddolita, costantemente intimorita, appena diciannovenne al momento della sua morte, vive in un incubo dove i volti dei suoi persecutori si ergono come demoni spettrali." Per Cocteau il film era come il "un documento storico di un'epoca in cui il cinema non esisteva".

Quella di *La passion de Jeanne d'Arc* è una storia piena di calamità. Alla vigilia della première parigina, e nuovamente il giorno che precedette quella di Copenaghen del 21 aprile 1928, un cospicuo numero di scene fu tagliato dai censori (tagli che comunque di certo non inclusero, come vorrebbe il mito, scene – per altro storicamente inaccurate – di Jeanne sottoposta a torture). Nel dicembre del 1928 un incendio distrusse il negativo negli stabilimenti berlinesi dell'Ufa – l'unico laboratorio europeo dell'epoca attrezzato per lo sviluppo e la stampa della nuova pellicola pancromatica, che aveva consentito a Dreyer di esimere gli attori dall'uso del trucco. Con l'aiuto della sua montatrice, Marguerite Beaugé (assidua collaboratrice di Gance), Dreyer rimontò un nuovo negativo utilizzando i "doppi", ma anche questo andò distrutto poco dopo in un incendio scoppiato nel laboratorio. Nel 1952 riapparve un internegativo misteriosamente conservato nei magazzini sotterranei della Gaumont – che permise al critico Lo Duca di rieditare una nuova versione del film corredandola di un potpourri musicale che suscitò l'indignazione di Dreyer.

Nel 1981, tuttavia, una copia di prima generazione priva di tagli e con le didascalie in danese, fu ritrovata nell'armadio di un ospedale psichiatrico nei pressi di Oslo, ancora nel pacco che era stato inviato al direttore del Dikemark Sygehaus, Dr. Harald Arnesen, e corredata di un visto di censura del 1928. La copia fu affidata alle cure del Danske Filminstitut e le didascalie francesi furono ricostruite da Maurice Drouzy per conto della Cinémathèque française. Quest'ultima versione, sicuramente la più vicina all'originale pre-censura del 1928, è quella presentata alle Giornate del Cinema Muto del 2012.

LENNY BORGER

With its production of Abel Gance's Napoléon *just beginning a seemingly triumphant but finally doomed international career, the Société Générale de Films, France's most audacious independent film firm, embarked on another massive historical* épopée, La Passion de Jeanne d'Arc*. Its eventual budget was 9 million francs, against approximately 18 million for* Napoléon. *On the strength of the success in France of* Master of the House *(*Du skal ære din Hustru*, 1925) the Danish Carl Theodor Dreyer was invited to direct. He was given a choice of three female historical characters as a subject for his film – Jeanne d'Arc, Catherine de Medici, and Marie Antoinette. Jeanne d'Arc was irresistible and eminently topical. Canonized in 1920, she was to remain France's best-loved national saint. In 1925 Joseph Delteil's romanticized novel* Jeanne d'Arc *had won the Prix Femina but outraged both Right and Left, and powerful elements of the Catholic Church, as well as Delteil's former Surrealist friends: André Breton condemned the book as "une vaste saloperie", and the Surrealists would cheerfully extend similar insults to Dreyer's film.*

The SGF brought together Dreyer and Delteil to write the script for La Passion de Jeanne d'Arc*, but Dreyer quickly found the arrangement incompatible. He decided to start from scratch, picking up the action from the beginning of Joan's 1431 trial in Rouen. The film's opening titles claim that what follows is directly transcribed from surviving records of the trial. The historical background of the Hundred Years War, Jeanne's extraordinary military successes, and her eventual betrayal and sale to the English are virtually ignored: Jeanne's inquisitors are concerned only to extort a confession that the visions that inspired her did not come from God. Under threat of torture she signs a statement, but retracts, and is burned at the stake. In a final sequence, not justified by history, but providing the film's only moments of conventional spectacle, the onlookers are moved by her martyrdom to rise against their oppressors.*

Like Gance, Dreyer seems to have been given a free hand and unlimited budget. The interiors were shot at the new studios in

Renée Falconetti in *La Passion de Jeanne d'Arc,* Carl Theodor Dreyer, Gaumont, 1928. (Musée Gaumont Collection)

Billancourt, which had already housed Napoléon, *and two vehicles for* émigré *star Ivan Mosjoukine,* Michel Strogoff *and* Casanova. *German designer Hermann Warm and French artist Jean Hugo (grandson of Victor Hugo) created a massive exterior set covering five acres of land in the Paris suburb of Petit-Clamart, complete with city walls and moats, four guard towers, a church, and streets. The cost of the sets alone was 1.3 million francs. Little of this is even glimpsed in the final film, whose overall impression is of close-ups filmed against sparse white sets, their walls, doors, and windows showing the unmistakable influence of German Expressionism.*

An early plan to cast Lillian Gish as Jeanne was abandoned: there were already enough chauvinist murmurs at the notion of entrusting Jeanne

to a foreign director. A more serious threat was a rival production announced by an up-and-coming movie mogul, Bernard Natan, who was readying La Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc*, to star former child actress Simone Genevois under Marco de Gastyne's direction. It was everything Dreyer's film was not – audience-friendly and flamboyantly spectacular – and for decades it was accused of being responsible for the commercial demise of Dreyer's more avant-garde Jeanne – a nonsensical claim, as* La Passion *had all but completed its first run by the time its rival was released.*

The actress finally chosen, Renée Falconetti (1892-1944), had played supporting roles in two minor films a decade before she was discovered, by this time a stage actor specializing in social comedy, by Dreyer. Dreyer is said to have spotted her in a performance of La Garçonne*, and subsequently, seeing her without make-up, recognized the qualities he was seeking for Jeanne – though Falconetti was already 35, while Jeanne died at 19. Falconetti, though she normally enjoyed a frenetic social life, seems totally to have dedicated herself to the role; and the technicians are said to have wept with her in the head-shaving scene. SGF administrators must have wept too: the haircut cost them 100,000 francs. But Dreyer declared, "In Falconetti … I found what I might, with very bold expression, allow myself to call 'the martyr's reincarnation.'" Her performance is still generally reckoned as one of the greatest in all cinema.*

The shooting lasted from May through November 1927, during which time the great Hungarian-born cameraman Rudolph Maté and his Czech assistant Gösta Kottula printed some 200,000 metres of film. Shooting proceeded in sequence, to help Falconetti build her role. Dreyer seems to have been a quiet tyrant, demanding all the actors on set and costumed every day, their tonsures ready for inspection by the director himself, even though they might find themselves un-needed for a week or more. (Among them was debutant Michel Simon, who in the end had only a single close-up!) Dreyer's frequent requirement that holes be dug for the camera to secure the low angle close-up he demanded from his cameramen earned him the nickname of "Carl Gruyère".

The style of editing is unique to the film, and unlike anything else in Dreyer's or anyone else's cinema. There are no establishing shots and few conventional shot relationships of any kind. Yet the film unfailingly conveys what Roger Ebert has called the "fearful intimacy" between Joan and her tormentors: "To modern audiences, raised on films where emotion is conveyed by dialogue and action more than by faces, a film like La Passion de Jeanne d'Arc *is an unsettling experience – so intimate we fear we will discover more secrets than we desire. Our sympathy is engaged so powerfully with Joan that Dreyer's visual methods – his angles, his cutting, his close-ups – don't play like stylistic choices, but like the fragments of Joan's experience. Exhausted, starving, cold, in constant fear, only 19 when she died, she lives in a nightmare where the faces of her tormentors rise up like spectral demons." Cocteau saw it as being like "a historical document from a time when the cinema did not exist".*

La Passion de Jeanne d'Arc *suffered a calamitous history. Before its Paris opening, and again on the day before its Copenhagen premiere on 21 April 1928, a number of scenes were cut by the censors. (Though these certainly did not include, as myth has it, what would have been historically inaccurate scenes of Jeanne undergoing torture.) In December 1928 the negative was destroyed in a fire at Ufa, Berlin – the only European laboratory then equipped to process the new panchromatic film, which had enabled Dreyer to dispense with make-up for his actors. With the help of his editor, Marguerite Beaugé (Gance's long-time editor), Dreyer collated a new negative from outtakes, but this too was soon after destroyed in a laboratory fire. In 1952, a dupe negative mysteriously turned up in the Gaumont vaults – it led critic Lo Duca to issue a new version of the film complete with a potpourri musical track which outraged Dreyer.*

In 1981, however, an original, uncut print, with Danish intertitles, was found in a closet in a mental hospital outside Oslo, still in its original postal packing and complete with its censorship visa from 1928, addressed to the director of the Dikemark Sygehaus, Dr. Harald Arnesen. It was passed to the Danish Film Institute, and the original French titles were reconstituted by Maurice Drouzy for the Cinémathèque française. This version, certainly the closest to the pre-censorship 1928 original, is the one being shown at the 2012 Giornate del Cinema Muto. – LENNY BORGER

★★★★★

PROSTOI SLUCHAI (Rasskaz o prostom sluchaye / Ochen' khorosho zhiviotsa) [Un caso semplice; Storia di un caso semplice; Si vive proprio bene / A Simple Case; The Tale of a Simple Case; Life Is Beautiful] (Mezhrabpomfilm, USSR 1932)

Regia/dir: Vsevolod Pudovkin; *co-regia/co-dir:* Mikhail Doller; *scen:* Aleksandr Rzheshevskii, *da un articolo di/based on a newspaper article by* Mikhail Koltsov; *f./ph:* Grigorii Kabalov, Georgii Bobrov; *aiuto f./asst. ph:* Sergei Strunnikov; *mont./ed:* Maria Usoltseva; *scg./des:* Sergei Kozlovskii; *aiuto regia/asst. dir:* Yakov Kuper; *aiuto /asst:* Aleksandr Zhutayev, S. Larionov; *cast:* Aleksandr Baturin (Langovoi), Yevgenia Rogulina (Mashenka), Maria Belousova (la ragazza/*the girl*), Andrei Gorchilin (lavoratore nel prologo; *worker in the Prologue*), Anna Chekulayeva (sua moglie/*his wife*), Mikhail Kashtelian (suo figlio/*his son*), Ivan Novoseltsev (Vasya), Aleksandr Chistiakov (zio/*Uncle Sasha*), V. Kuzmich [Vladimir Trofimov] (Zheltikov), Afanasii Belov (Grisha), Ivan Yudin (amico di/*friend of Langovoi*), Vladimir Uralskii (soldato ferito/*wounded soldier*), Dmitri Kipiani (ufficiale bianco/*White officer*), F. Novozhilov (soldato morente/*dying soldier*); *riprese/filmed:* 1930; *data uscita/rel:* 12.1932; *orig. l:* 2633 m.; 35mm, 2172 m., 78' (24 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

È questo uno dei film meno conosciuti di Vsevolod Pudovkin e il più difficilmente reperibile tra i suoi lavori muti. Pur essendo stato studiato dai critici e storici, soprattutto come il faux-pas di un regista

classico del cinema sovietico di montaggio alle prese con il sonoro, esso rimane più una leggenda che un reale dato di fatto nella storia del cinema. Pertanto, la sua candidatura pordenonese alla canonizzazione cinematografica costituisce un evento affascinante e innovativo.

Pudovkin concepì *Prostoi sluchai* (Un caso semplice) come una combinazione di silenzio e suono, una continuazione della metodologia del montaggio sovietico e un'alternativa ai primi film sonori – una "lezione in forma di operetta", secondo le sue parole. Per una serie di problemi tecnologici e organizzativi, il risultato fu l'ultimo contributo del regista al cinema muto.

I tre film precedenti di Pudovkin erano studi di ampio respiro su individui impegnati nella causa del riscatto sociale: un adattamento della fondamentale storia della lotta di classe di Maxim Gorki (*Mat'* [La madre], 1926) e due epopee rivoluzionarie (*Konec Sankt-Peterburga* [La fine di San Pietroburgo], 1927, e *Potomok Chingis-khana* [Il discendente di Gengis Khan, ovvero *Tempeste sull'Asia*], 1929).

Prostoi sluchai raccontava la storia meno ambiziosa - e concettualmente rovesciata - dell'adulterio commesso da un confuso eroe della rivoluzione russa. Il film era stato concepito come uno studio sullo stemperarsi dell'idealismo rivoluzionario dovuto alle tentazioni di una vita pacifica e confortevole. Poiché *Potomok Chingis-khana* (*Tempeste sull'Asia)* era stato accusato di eccessivo "richiamo popolare", nel nuovo film Pudovkin volle riaffermare la sua vocazione sperimentale. Anni dopo, sottoposto a pressione ideologica, avrebbe ritrattato le sue intenzioni originali definendo sprezzantemente *Prostoi sluchai* come "un catalogo di trovate registiche".

Il film era basato su un copione di Aleksandr Rzheshevskii, strenuo paladino dello "scenario emotivo" che, al contrario della "sceneggiatura tecnica", trascurava la suddivisione scena per scena al fine di accentuare sentimenti e stati d'animo attraverso il ritmo poetico, gli epiteti e il romanticismo delle didascalie, che citavano versi, includevano monologhi interiori o arringavano il pubblico. Pudovkin apprezzava il lavoro di Rzheshevskii perché stimolava l'inventiva del regista senza imposizioni coercitive, mentre secondo il teorico del cinema Viktor Shklovsky esso "aumentava la distanza tra copione e film".

Le riprese iniziarono nella primavera del 1929. Originariamente intitolato *Ochen' khorosho zhivetsa* (Si vive proprio bene), il film uscì nel 1930, ma fu subito accusato di mancare di forza drammatica e di sconcertare il pubblico. Nel 1932 riapparve nelle sale in una nuova versione, semplificata e presumibilmente più chiara, preparata dallo stesso Pudovkin e recante il nuovo titolo di *Prostoi sluchai* (Un caso semplice). Rzhezhevskii non gradì il risultato e dichiarò che le revisioni e il "formalismo" di Pudovkin minavano la forza dell'originale.

Gli esperimenti narrativi di Pudovkin erano combinati con l'uso sistematico dei "primi piani del tempo", che miravano a fissare l'attenzione dello spettatore su particolari dettagli tramite la decelerazione o l'accelerazione del movimento. Per poter dimostrare l'universalità del loro potenziale filmico, i "primi piani temporali" dovevano essere accuratamente integrati alla struttura ritmica del film. Un requisito indispensabile a tale integrazione era la qualità della fotografia. Nei film precedenti Pudovkin si era affidato all'obiettivo di Anatolii Golovnia, ma questi non era contento del copione e il regista si rivolse pertanto a un altro direttore della fotografia della Mezhrabpomfilm, Grigorii Kabalov, oltre che all'operatore esordiente Georgii Bobrov. L'influenza di Golovnia è chiaramente percepibile nelle emozionanti immagini della natura e nei tentativi di sintetizzare elementi lirici e documentari. Nondimeno, creando immagini monumentali ma di grande sottigliezza psicologica, i nuovi collaboratori di Pudovkin – coadiuvati da un suo veterano, lo scenografo Sergei Kozlovskii, i cui "set di severa asciuttezza" fungevano, come ebbe a dire Léon Barsacq, da "elementi drammatici inseparabili dalla narrazione" – dimostrarono di essere non imitatori, ma interpreti originali delle idee del cineasta.

La monumentalità delle immagini del film era accresciuta dalla recitazione basata sui "tipi". Il potenziale dei cosiddetti interpreti "tabula rasa", cioè senza alcuna esperienza di cinema (come il basso operistico che interpreta il protagonista) o provenienti dalle file dei non professionisti (come il ragazzino che appare nel prologo), fu creativamente incorporato nella ricerca formale di Pudovkin. Nel contempo, la sfumatura psicologica delle immagini portava a un approccio più individuale e umanizzato del principio di "tipizzazione". Con l'aiuto di un altro vecchio collaboratore, il co-regista Mikhail Doller, esperto in recitazione, Pudovkin mise gli attori in specifici stati "psico-fisici", accentuandone la gestualità e mettendo in pratica la sua convinzione che la performance di un attore dovesse includere "la consapevolezza e la percezione della struttura del film, scena per scena".

Con le sue grandiose emozioni, la sua diversità di ritmo e di atmosfere, *Prostoi sluchai* è molto più di un esperimento singolare, ed è tutt'altro che un fallimento. È un film cruciale per capire la complessità stilistica e psicologica raggiunta da Vsevolod Pudovkin, e fornisce uno stupefacente epilogo all storia del cinema di montaggio.

SERGEI KAPTEREV

A Simple Case *is one of Vsevolod Pudovkin's less-known films and his least available work of the silent era. While discussed by critics and historians, mostly as an unsuccessful deviation by a classic director of Soviet montage cinema confronted by the advent of sound, this film remains a legend rather than a fully realized fact of film history. Therefore, its Giornate presentation as a major candidate for cinematic canonization constitutes a fascinating and ground-breaking event.*

Pudovkin planned A Simple Case *as a combination of silence and sound, a continuation of Soviet montage methodology and an alternative to early sound films, described by him as "lecture-*cum*-operetta". Due to technological and organizational problems, it became his last contribution to silent cinema.*

*Pudovkin's previous three films were grand-scale studies of individuals embracing the cause of social liberation: an adaptation of Maxim Gorky's landmark story of class struggle (*Mat'/Mother*, 1926) and two revolutionary epics (*Konyets Sankt-Peterburga/The End of St. Petersburg*, 1927, and* Potomok Chingis-khana/The Heir to Genghis Khan/Storm Over Asia*, 1929).*

A Simple Case *told a less ambitious and conceptually reversed story of adultery committed by a confused hero of the Russian revolution. It was conceived as a study of the dilution of revolutionary idealism by the temptations of a peaceful and comfortable existence.*

As Storm Over Asia *had been criticized for excessive "mass appeal", in his next work Pudovkin reaffirmed his devotion to experiment. Under ideological pressure, he would later retract his original intention and disparagingly refer to* A Simple Case *as "a catalogue of directorial devices".*

A Simple Case *was based on a script by Aleksandr Rzheshevskii, an avid champion of "the emotional scenario", which ignored shot-by-shot breakdown and accentuated sentiments and moods, through poetic rhythm, epithets, and romantic intertitles that quoted poetry, embodied inner monologue, or addressed the audience. Pudovkin praised Rzheshevskii's work as inspiring the director's inventiveness without imposing excessive instructions, while film theorist Viktor Shklovsky accused Rzheshevskii of "increasing the distance between the script and the film".*

Orignally entitled Life Is Beautiful*, the film began shooting in the spring of 1929. The first screenings in 1930 provoked criticism that it lacked drama and bewildered viewers. Later Pudovkin prepared a simplified and presumably clearer version, now titled* A Simple Case*. Rzhezhevskii disliked the results, and asserted that Pudovkin's revisions and "formalism" neutralized the strengths of the original.*

Pudovkin's narrative experiments were combined with the systematic use of "temporal close-ups", a method of fixing the viewer's attention on particular details by decelerated or accelerated motion. To demonstrate their universal cinematic potential, temporal close-ups were to be meticulously integrated in the film's rhythmic structure.

A major prerequisite for such integration was the high quality of cinematography. Pudovkin's previous work relied on the visuals of Anatolii Golovnia, but Golovnia's dislike of the script made Pudovkin join forces with another Mezhrabpomfilm cinematographer, Grigorii Kabalov, as well as Georgii Bobrov, who was making his debut as a cameraman. Golovnia's influence is still felt in the strikingly emotional images of nature and the efforts to synthesize lyrical and documentary features. Nevertheless, by creating monumental but psychologically subtle imagery, Pudovkin's new associates – assisted by his old collaborator, the designer Sergei Kozlovskii, whose "sets of stark restraint" acted, in the words of Léon Barsacq, as "dramatic elements inseparable from the narrative" – proved that they were not imitative followers, but original interpreters of the filmmaker's ideas.

The monumentality of the film's imagery was enhanced by typage *acting. The "blank slate" potential of actors with no cinematic experience (such as the opera bass who played the main protagonist) or who came from the ranks of non-professionals (such as the boy seen in the prologue) were inventively incorporated in Pudovkin's formal quest.*

Simultaneously, the psychological nuancing of the images led to individualization and humanization of the typage *principle. With the help of co-director Mikhail Doller, another long-time associate and acting expert, Pudovkin put the actors into specific "psycho-physical" states, accentuating their gestures and implementing his belief that an actor's performance should incorporate "understanding and perception of the film's shot-by-shot structure".*

A work of monumental emotion and diverse rhythms and textures, A Simple Case *is more than a unique experiment, and is anything but a failure. It is crucial for understanding the stylistic and philosophical complexity of Vsevolod Pudovkin's achievements, and provides a remarkable epilogue to the history of montage cinema. – SERGEI KAPTEREV*

★★★★★

DIE WEBER [I tessitori / The Weavers] (Friedrich Zelnik-Film GmbH, DE 1927)

Regia/dir., prod: Friedrich Zelnik; *scen:* Fanny Carlsen, Willy Haas, *dalla pièce/from the play* "Die Weber" (1892) *di/by* Gerhart Hauptmann; *f./ph:* Frederik Fuglsang, Friedrich Weinmann; *titoli e mascherini/title des. & masks:* George Grosz; *scg./des:* Andrej Andrejew; *cast:* Paul Wegener (Dreißiger), Valeska Stock (Frau Dreißiger), Hermann Picha (Baumert), Hertha von Walther (Emma Baumert), Camilla von Hollay (Bertha Baumert), Arthur Kraußneck (tessitore/*weaver* Hilse), Hans Heinrich von Twardowski (Gottlieb Hilse), Dagny Servaes (Luise Hilse), Wilhelm Dieterle (Moritz Jäger), Theodor Loos (tessitore/*weaver* Bäcker), Georg John (Ansorge), Georg Burghardt (Pastor Kittelhaus), Hanne Brinkmann (Frau Kittelhaus), Julius Brandt (Neumann), Emil Lind (Kontroller Peifer), Hans Sternberg (gendarme Kutsche), Willy Kruszinski (poliziotto/*policeman*), Emil Birron (re/*King* Wilhelm IV); *riprese/filmed:* 17.2.-6.4.1927; *première:* 14.5.1927 (Capitol, Berlin); *orig. l:* 2660 m.; DCP, 97'; *fonte/source:* Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden (restauro/*restored* 2012).

Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Già conosciuto come il "*Potemkin* tedesco", *Die Weber* di Friedrich Zelnik (1927) è stato il primo film a trarre vantaggio dalla popolarità di *Bronenosec Potëmkin* di Sergei Eisenstein, che era uscito a Berlino solo un anno prima, nell'aprile 1926. Il *Potëmkin*, grazie alle sue molto pubblicizzate battaglie contro la censura, alla trascinante colonna sonora del compositore tedesco Edmund Meisel e al suo linguaggio cinematografico radicalmente nuovo, era diventato il film straniero più famoso e influente dell'epoca di Weimar. Tutti i film proletario-rivoluzionari dei tardi anni '20 imitarono il montaggio e le tecniche di ripresa del *Potëmkin*, e ben presto le rapide sequenze di montaggio rimpiazzarono la centralità della composizione e dell'illuminazione che aveva caratterizzato l'espressionismo tedesco.

Il *Potëmkin* e *Die Weber* raccontano entrambi una rivolta operaia: il film sovietico ricostruisce l'ammutinamento del 1905 dei marinai russi contro gli ufficiali del regime zarista, mentre *Die Weber* mette in scena la rivolta organizzata nel 1844 dagli affamati tessitori di cotone della Slesia contro i loro oppressori e i nuovi telai automatizzati che minacciavano la loro sopravvivenza. Anche se questa rivolta era stata di breve durata (una dozzina di operai rimase uccisa quando fu

Die Weber, Friedrich Zelnik, 1927. (Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung)

ordinato l'intervento dell'esercito), essa era nondimeno rimasta viva nella memoria culturale tedesca grazie al dramma teatrale del 1889 *Die Weber* di Gerhart Hauptmann, che anni dopo avrebbe vinto il premio Nobel. Dapprima bandito e censurato perché ritenuto pericoloso per la pace e l'ordine pubblico, il dramma di Hauptmann, che conteneva un esplicito e perfino incendiario appello alla giustizia sociale, fu presto canonizzato come un classico del teatro naturalista. Circa quattro decenni dopo, in occasione delle celebrazioni nazionali per il 65mo compleanno di Hauptmann e con un occhio al successo commerciale del *Potëmkin*, la Zelnik-Film ingaggiò gli affermati scrittori Willy Haas e Fanny Carlsen per adattare il dramma, e il pittore di sinistra George Grosz per dare un valore artistico aggiunto alla produzione. Grosz, l'anti-borghese *provocateur* di fama dadaista e bersaglio di svariati processi per blasfemia, era famoso per le sue feroci caricature di plutocrati, ecclesiastici e politici.

Anche se Grosz fu accreditato solo come responsabile dello "Stil und Mask" (design e trucco), il suo inconfondibile stile satirico permea tutto il film, a partire dai titoli di testa. Parodiando la convenzione del cinema delle origini di presentare le star del film con i loro ritratti fotografici, Grosz aggiunse a ogni volto il disegno di un animale che essenzializzava le funzioni del personaggio all'interno della vicenda: il volto di Paul Wegener, che interpreta il ricco industriale Dreißiger,

è associato a un maiale; Wilhelm Dieterle, che interpreta il ribelle Moritz Jäger, è simbolizzato da un lupo; mentre i vari ruoli femminili sono tipizzati come un pavone, un gatto, etc. Ciò che interessa a Grosz è la bestialità dietro la superficie. La scena ironica che descrive la riunione di un'immaginaria Società contro la Povertà e la Miseria, che fu un'aggiunta del film, è un classico Grosz degli anni '20: una dura e aspra critica dell'ipocrisia della classe dirigente. Come già il dramma di Hauptmann e il *Potëmkin*, anche *Die Weber* si concentra più sulle caratteristiche comportamentali collettive che sull'individualismo psicologico borghese, cosa che spiega anche la mancanza di eroi e il suo penchant per le astrazioni simili a cartoons.

Le didascalie disegnate a mano da Grosz variano per dimensione e carattere tipografico quasi a voler suggerire le inflessioni e le enfasi della parola parlata. I cartelli interagiscono con l'azione frenetica del film tramite un'animazione propria: le parole si moltiplicano, ruotano, si sovrappongono e paiono traboccare dal fotogramma, rinvigorendo così il rivoluzionario dinamismo della storia. Grosz apre il film con un breve ma spettacolare omaggio all'antica arte del disegno: grazie alle riprese a passo uno, la prima inquadratura è tratteggiata a colpi di matita; i contorni sono poi riempiti con immagini filmate. Questa transizione dal disegno alla rappresentazione della realtà sociale serve a ricordare che un film è fondamentalmente una tela d'artista e non una finestra sul mondo. Una scena unica che ci riconduce al breve periodo del cinema astratto (1920-1925) quando Hans Richter e altri sperimentarono la pittura filmata e il cinema dipinto. (Anche *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt,* il film di Walther Ruttmann del 1927, si apre con una sequenza animata astratta.)

Die Weber uscì a Berlino il 14 maggio 1927, solo quattro mesi dopo *Metropolis*, con cui condivide importanti elementi diegetici: la disuguaglianza sociale, una violenta rivolta operaia, la minaccia della meccanizzazione e la religione come forza mitigatrice della lotta di classe. *Metropolis* risolve il conflitto con una stretta di mano tra gli alti dirigenti e la classe operaia; *Die Weber* è più ambiguo. Da un lato, il pio, vecchio tessitore che aveva messo in guardia i suoi colleghi contro la rivolta è colpito da un proiettile vagante; dall'altro, l'esercito, sconfitto, si lascia alle spalle un gruppo di ribelli vittoriosi che si stringono ai piedi di una croce semidistrutta. Questo tiepido finale (dove il melodramma rimette in discussione il temporaneo trionfo dei lavoratori) è in palese contrasto con il modo enfatico con cui il film costruisce la tensione rivoluzionaria che alla fine esplode nel parossismo della distruzione. La rottura dell'ordine è in classico "stile russo" con un rapido montaggio di primissimi piani di volti famelici, di piedi in marcia e di sguardi fanatici.

Un montaggio frenetico accompagna il canto della cosiddetta "canzone dei tessitori", un incendiario brano popolare (usato anche nel dramma teatrale di Hauptmann) che evoca fantasie di comitati cittadini in cui gli oppressori demonizzati sono trascinati davanti a un tribunale clandestino. Come altri film proletario-rivoluzionari (*Mutter Krausens Fahrt ins Glük* [Il viaggio di mamma Krause verso la felicità] e *Kühle Wampe*), anche *Die Weber* sembra minare il suo stesso messaggio di solidarietà includendo scene "comiche" di un *lumpenproletariat* i cui sciagurati membri sono così fuorviati ideologicamente da interpretare l'azione rivoluzionaria come un'occasione per sfamarsi e arricchirsi. Nel 1927, la visione della fallita rivoluzione del 1844 era destinata a raccogliere l'eco di altre sfortunate rivoluzioni tedesche – in particolare quelle del 1848 e del 1918/1919. Il *Potëmkin* di Eisenstein poteva al contrario celebrare la rivolta del 1905 dalla prospettiva del massimo trionfo, quello della rivoluzione d'ottobre del 1917.

Pur rispettando fedelmente la trama del dramma originale, il film sottolinea la cruda fisicità dell'azione rivoluzionaria attraverso il rapido montaggio di primi piani e altri effetti cinematografici che il teatro non poteva riprodurre. I ricchi e i poveri abitano spazi diversi: le strade aperte come luogo della conflittualità e gli interni borghesi protetti dove gli uomini d'affari e la polizia cospirano contro la classe lavoratrice. Come nel film di Pabst del 1925, *Die freudlose Gasse*, la rivolta di strada comincia con una pietra lanciata contro una finestra, che rompe la separazione tra gli spazi sociali. "Oddio, è questa la rivoluzione?", grida la moglie dell'industriale. "Cosa vuole da noi questa gente? Non siamo noi i colpevoli della loro miseria. Come se la ricchezza fosse un crimine!" L'intento satirico di queste frasi rivela la vena sarcastica di George Grosz.

Zelnik non fece mai parte dell'avanguardia di sinistra della repubblica di Weimar, e tanto meno di un collettivo cinematografico proletario-rivoluzionario; al contrario, era famoso per una fortunata serie di commedie e drammi in costume. Nello stesso anno di *Die Weber* diresse anche *Der Zigeunerbaron* (Lo zingaro barone) e *Das tanzende Wien* (Vienna danzante).

Il film si conclude con la dedica autografa di Hauptmann al padre, il cui genitore era stato a sua volta un tessitore. Il messaggio autobiografico di commiato personalizzava il film e lo proteggeva dalla temuta eventualità che il suo radicale messaggio sociale potesse essere letto come un agit-prop socialista e sovversivo. Per prevenire tali accuse, la società di distribuzione di Zelnik, la Deutsches Lichtspiel-Syndikat, fece pubblicare una dichiarazione – "Il cinema senza politica" – che, in nome dell'arte, si pronunciava contro il cinema come strumento di propaganda. Nel 1927, le partigiane e turbolente reazioni del pubblico mostravano la divisione delle classi non solo sullo schermo, ma nella realtà sociale dell'epoca, ancor prima che la crisi economica si facesse sentire, come peraltro avvenne qualche anno dopo. Oggi, *Die Weber* è un raro classico del cinema politico, che ci presenta la rivoluzione proletaria come un affascinante spettacolo visivo. – Anton Kaes

Once called the "German Potemkin*", Friedrich Zelnik's* Die Weber *(The Weavers, 1927) was the first film to capitalize on the popularity of Sergei Eisenstein's* Battleship Potemkin*, which had opened in Berlin just a year earlier, in April 1926. Due to widely publicized censorship battles, a rousing score by German composer Edmund Meisel, and its radically new film language,* Battleship Potemkin *became arguably the most talked-about and influential foreign film of the Weimar era. All proletarian-revolutionary German films of the late 1920s followed*

Potemkin*'s editing and camera techniques, with rapid montage sequences replacing German Expressionism's focus on composition and lighting.*

Both Potemkin *and* The Weavers *restage a workers' revolution: whereas the Soviet film focuses on the 1905 mutiny by Russian sailors against officers of the Tsarist regime,* The Weavers *dramatizes the 1844 uprising of famished Silesian cotton weavers against their oppressors and the new automated looms that threatened their livelihood. Although this uprising was short-lived (a dozen workers died when the military was called in), it was seared into German cultural memory through the 1889 stage play* Die Weber *by Gerhart Hauptmann, who later won the Nobel Prize. An outspoken, even inflammatory appeal for social justice, the play was at first banned and censored for endangering public peace and order, but soon canonized as a classic of theatrical Naturalism. Almost four decades later, in honor of Hauptmann's nationally celebrated 65th birthday and with an eye to* Potemkin*'s commercial success, the Zelnik-Film Company hired the established writers Willy Haas and Fanny Carlsen to adapt the play and the leftist painter George Grosz to add artistic surplus value. Grosz, the anti-bourgeois provocateur of Dada fame and target of several blasphemy trials, was notorious for his savage caricatures of plutocrats, clergymen, and politicians.*

Although Grosz's contribution is listed under "Stil und Maske" (design and make-up), his trademark satirical style shaped the film throughout, beginning with the credits. Parodying the early-cinema convention of introducing film stars with photographic portraits, Grosz added to each face an animal drawing that essentialized the characters' functions within the story: Paul Wegener, playing the wealthy manufacturer Dreißiger, has his face likened to a pig; Wilhelm Dieterle, playing the rebel Moritz Jäger, is symbolized as a wolf; the various female roles are typified as a peacock, cat, etc. It is the bestiality behind the surface that interests Grosz. A sardonic scene depicting the meeting of an imaginary Society against Poverty and Misery, which was added to the film, is also classic 1920s Grosz: a crude and scathing put-down of the ruling elite's hypocrisy. Like Hauptmann's play and Eisenstein's Potemkin, The Weavers *prioritizes collective class behavior over bourgeois individual psychology, which explains the lack of heroes and the penchant for cartoon-like abstractions.*

Grosz's hand-drawn intertitles vary in size and typography as if to highlight the inflection and emphasis of the words spoken. The title cards react to the manic action with their own animation: the words multiply, rotate, overlap, and seem to burst through the frame, thus reinforcing the story's revolutionary dynamic. Grosz introduces the film with a brief but spectacular homage to the older art of drawing: with the help of stop-action, the film's first set is outlined by pencil strokes; the contours are then filled with photographic images. This transition from drawing to indexical representation serves as a reminder that film is fundamentally an artist's canvas, not a window onto the world. This unique scene harks back to the brief period of abstract film (1920-1925) when Hans Richter and others experimented with filmed painting and painted film. (Walther Ruttmann's 1927 Berlin: Symphony of a Great City *also opens with an animated sequence of abstract film.)*

The Weavers *premiered in Berlin on 14 May 1927, only four months after Fritz Lang's* Metropolis*, with which it shares major plot elements: social inequality, a violent workers' revolution, fear of mechanization, and religion as a mitigating force against class warfare. While* Metropolis *resolves the conflict with a handshake between management and working class,* The Weavers *is more ambiguous. On the one hand, the old pious weaver, who warned against the weavers' uprising, is hit by a stray bullet; on the other, the military is defeated, leaving a victorious group of rebels behind, huddled under a half-destroyed cross. This tepid ending (with melodrama calling into question the workers' temporary triumph) stands in contrast to the emphatic way in which the film builds up revolutionary pressure that ultimately explodes in paroxysms of destruction. The breakdown of order is staged in classical "Russian style" with rapid cuts of extreme close-ups of ravenous faces, marching feet, and fanatical stares.*

*The most frenzied montages accompany the repeated singing of the so-called "Weavers' Song," an incendiary folksong (also used in Hauptmann's play) that conjures up vigilante fantasies in which demonized oppressors are hauled before a secret court. Like later proletarian-revolutionary films (*Mother Krause's Journey to Happiness *and* Kuhle Wampe*),* Die Weber *seems to undercut its own message of solidarity by including "comical" scenes of a* lumpenproletariat *whose wretched members are ideologically so lost that they mistake revolutionary action for a chance to feed and enrich themselves. The view from 1927 of the failed 1844 revolution was bound to resonate with other unsuccessful German revolutions – especially those of 1848 and 1918/19. In contrast, Eisenstein's* Potemkin *could celebrate the 1905 revolt from the perspective of the ultimate triumph of the October Revolution of 1917.*

Although the film follows the source play's storyline, it emphasizes the raw physicality of the revolutionary action through rapid-cut montages of close-ups and other cinematographic effects that theatre cannot reproduce. Rich and poor inhabit different spaces: the open street as the site of unrest and the protected bourgeois interior as the place where businessmen and the police conspire against the working class. As in Pabst's 1925 The Joyless Street *(*Die freudlose Gasse*), the revolt of the street begins with a cobblestone thrown through a window, breaking down the separation of social spaces. "Oh God, is this the revolution?" cries the manufacturer's wife. "What do the people want from us? We are not to blame for their poverty. As if wealth were a crime." The satirical intent of such questions betrays George Grosz's caustic attitude.*

Zelnik was never part of Weimar's leftist avant-garde, let alone of an activist proletarian-revolutionary film collective; on the contrary, he was famous for commercially successful comedies and costume dramas. In the year of The Weavers*, he also directed* The Gypsy Baron *and* Dancing Vienna.

The film concludes with Hauptmann's handwritten dedication to his father, whose own father was a weaver himself. The autobiographical parting message personalizes the film and protects it against feared charges that the radical social message of Die Weber *might be seen as socialist, rabble-rousing agit-prop. In anticipation of such accusations, Zelnik's distribution company Deutsches Lichtspiel-Syndikat published a statement, "Cinema without Politics," which emphatically spoke out, in the name of art, against film as a propaganda tool. The reactions of the audience in 1927 were partisan and boisterous, pointing to the class division not only on the screen, but in the social reality of the time, even before the economic crisis hit a few years later. For us today,* Die Weber *is a rare classic of political filmmaking that presents the proletarian revolution as a riveting visual spectacle. – ANTON KAES*

★★★★★

ZVENYHORA (Zvenigora / Zakoldovannoye mesto) [Zvenigora; La montagna incantata / The Enchanted Place] (VUFKU – Odessa [Centro direttivo della fotocinematografia panucraina / All-Ukrainian Photo-Cinema Administration], USSR 1927)
Regia/dir: Oleksandr [Aleksandr] Dovzhenko; *scen:* Maik [Mykhailo] Ioganson, Yurtyk [Yuri Tiutiunnyk]; *f./ph:* Boris Zavelev, *asst.:* Aleksei Pankratiev; *scg./des:* Vasyl Krychevskyi; *aiuto regia/asst. dir:* Lazar Bodyk, Cherniayev, M. Zubov; *cast:* Mykola Nademskyi (nonno, generale/*grandpa, general*), Symon [Semyon] Svashenko (Tymish, primo nipote/*first grandson*), Oleksandr [Les] Podorozhnyi (Pavlo, secondo nipote/*second grandson*), Heorhyi Astafiev (capo scita/*Scythian chief*), I. Seliuk (*Haidamak ataman*), Leo Barbe (*Catholic monk*), Maria Parshina (moglie di/*wife of* Tymish), Anastasii Simonov (*fat officer on a horse*), T. Dovbysh (*student in the train*), Iu. Mikhaliov (*aide-de-camp*), Nikolai Charov (*Pavlo's assistant abroad*), Polina Skliar-Otava (Oksana*, a peasant girl*), Vladimir Uralskii (*peasant*); 35mm, 1928 m., 93' (18 fps); *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum, Wien.
Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

I nomi e i titoli citati in questa scheda sono traslitterati secondo il sistema inglese a partire dall'ucraino e non dalla versione russa predominante nel periodo sovietico. Riteniamo che sia questa la traslitterazione storicamente più corretta in quanto sottolinea l'appartenenza dell'opera di Dovzhenko alla cultura ucraina. / *The text and credits use the English transliteration of Ukrainian titles and names – as against the transliteration of their Russian versions which prevailed in the Soviet period. We believe that this is more historically correct, representing Dovzhenko's work as part of the Ukrainian culture.*

La "prima" di *Zvenyhora* (in russo *Zvenigora*), quarto film di Oleksandr Dovzhenko e suo primo lavoro veramente personale, si tenne nel novembre del 1927 a Kiev, capitale dell'Ucraina. Questo Paese aveva avuto l'opportunità di riformulare la propria identità dopo la caduta dello zarismo russo, ma allo stesso tempo doveva far fronte ai tentativi del nuovo regime sovietico di imporre un'unificante visione marxiana sulle differenti culture. *Zvenyhora* segnò l'apparizione di un talento spiccatamente originale anche nel già fervido contesto di ricerca dell'originalità che aveva caratterizzato il cinema sovietico nella seconda metà degli anni '20.
Nel suo film precedente, *Sumka dipkuriera* (La cartella del corriere diplomatico, 1927), una vicenda avventurosa di ambientazione contemporanea, Dovzhenko aveva dimostrato di saper realizzare un discreto esempio di cinema narrativamente efficiente e ideologicamente accettabile. La complessità di *Zvenyhora* costituì uno sconcertante contrasto con il convincente ma al contempo poco emozionante professionismo di *Sumka dipkuriera*. Come ebbe modo di dire lo stesso Dovzhenko, con *Zvenyhora* egli aveva voluto fare un nuovo tipo di cinema, "senza intrighi, senza amori fatali, senza Asta Nielsen".
Il film uscì nelle sale nell'aprile del 1928 con esiti assai deludenti. Sia il pubblico che la critica rifiutarono di accettare la sua struttura ellittica e il suo eclettico e confuso simbolismo. Malgrado ciò, quando lo videro in anteprima a Mosca, lo acclamarono come un capolavoro i due più influenti cineasti dell'era sovietica, Pudovkin e Eisenstein. Quest'ultimo definì *Zvenyhora* "uno stupefacente intreccio di realtà e di immaginazione poetica di carattere profondamente nazionale. Assolutamente moderno e insieme mitologico. Spiritoso ed eroico". Per Eisenstein, Dovzhenko era "un Hoffmann rosso", un compagno d'armi che sapeva abilmente porre la sua predilezione per il fantastico al servizio della rivoluzione. Nel "cine-poema" di Dovzhenko, la steppa della regione di Zvenyhora simboleggia l'animo del popolo ucraino, la sua ricerca della felicità. Immagini ispirate a momenti lontani della storia millenaria dell'Ucraina si legano al suo presente e al suo futuro tramite la figura di un contadino che attraversa le varie epoche. Nella sua incarnazione moderna, il contadino è il nonno di due fratelli che simboleggiano la lotta per la sopravvivenza della nuova Ucraina: il primo è un impegnato ed entusiasta comunista, l'altro un nemico del potere sovietico. Dovzhenko definì *Zvenyhora* un "film bolscevico" teso a promuovere le iniziative e gli ideali del Soviet. La sensibilità del film è peraltro più vicina a una nozione nazionalistica e romantica della storia dell'Ucraina che all'interpretazione sovietica, in cui si sottolineava il comune destino di Ucraini e lavoratori russi.
Nei tardi anni '20, i dubbi sull'ortodossia politica di *Zvenyhora* furono esasperati dal fatto che la sceneggiatura originale era stata scritta da due personalità che avevano opinioni assai discordanti dall'ideologia ufficiale (e che per questa divergenza d'opinioni furono poi giustiziati): Yuri Tiutiunnyk, un ex generale anti-sovietico amnistiato dal nuovo regime, la cui scomoda biografia fu parzialmente incorporata nello *script*, e Maik Ioganson, poeta e scrittore, il cui patriottismo non poteva abbracciare l'ideologia sovietica.
Dovzhenko apportò notevoli cambiamenti al copione di Tiutiunnyk e Ioganson, tanto che i due fecero togliere i loro nomi dai credits del film. Nondimeno, pur se la storia dell'Ucraina è presentata in *Zvenyhora* come un elemento integrativo dell'identità sovietica

ucraina, l'atteggiamento sentimentale e pieno d'ammirazione con cui il cineasta guarda il mondo contadino del suo Paese potrebbe sottintendere che egli vede lo sviluppo storico dell'Ucraina come un'esperienza separata da quella russa.
Nella sua ricerca di un immaginario anti-tradizionale e provocatorio che incarnasse l'unicità della tradizione culturale ucraina cancellando i confini tra *epos*, lirismo, satira, folklore e storia, Dovzhenko trovò valido appoggio in Vasyl Krychevskyi, uno studioso d'arte, artista e architetto profondamente interessato al folklore ucraino; e nel direttore della fotografia Boris Zavelev, la cui esperienza era maturata nel cinema pre-rivoluzionario, *in primis* sotto la guida di uno dei suoi massimi esponenti, Evgenii Bauer. Malgrado Zavelev abbia rimproverato a Dovzhenko di ignorare sistematicamente i principi che regolano la composizione dell'inquadratura e il montaggio di un film, *Zvenyhora* si distingue proprio per la straordinaria integrità stilistica e la genuina carica emotiva, che difficilmente potevano essere ottenuti se l'operatore non avesse capito le intenzioni artistiche del regista.
Dovzhenko considerava *Zvenyhora* uno dei suoi "lavori più interessanti", che non aveva "realizzato" ma "cantato come un uccello" e che gli aveva offerto molte occasioni per "dilatare i limiti dello schermo, uscire dalle angustie di una narrazione banale e iniziare a esprimer[si] nella lingua delle grandi generalizzazioni". Questo film rivelò al mondo Dovzhenko e il suo grande, peculiare talento, nutrito della ricca cultura ucraina. In un certo senso *Zvenyhora* rimane sorprendente oggi come lo fu nei tardi anni '20, continuando a sfidare le norme del giudizio canonico. – SERGEI KAPTEREV

Zvenyhora *(Russian:* Zvenigora*), Oleksandr Dovzhenko's fourth film and his first truly individual work, premiered in November 1927 in Kiev, the capital of Ukraine. This country had received a chance to reformulate its identity after the fall of Russian tsarism and at the same time was confronted with the new Soviet regime's efforts to impose a unifying Marxist vision on different cultures.* Zvenyhora *marked the appearance of a talent remarkably original even in the context of that search for originality which characterized Soviet cinema in the second half of the 1920s.*
Dovzhenko's previous film, The Diplomatic Pouch *(*Sumka dipkuriera*, 1927), was a contemporary adventure story which proved his ability to produce narratively efficient and ideologically acceptable cinema.* Zvenyhora*'s complexity provided a baffling contrast to the convincing yet fairly unexciting professionalism of* The Diplomatic Pouch*. In Dovzhenko's own words, in* Zvenyhora *he wished to make cinema "without intrigue, without romance, without Asta Nielsen…"*
Zvenyhora*'s commercial release in April 1928 was far from successful. Filmgoers and most film critics refused to accept its elliptical structure and eclectic and vague symbolism. However, at the preliminary viewing in Moscow it was hailed as a masterpiece by the two most influential Soviet filmmakers of the silent era, Pudovkin and Eisenstein. The latter called* Zvenyhora *"an amazing interweaving of reality and deeply national poetic license, topicality and mythology, humour and pathos". For Eisenstein, Dovzhenko was "a Red Hoffmann", a comrade-in-arms who ingeniously put his predilection for the fantastic at the service of the revolution.*
In Dovzhenko's "cine-poem", the steppe region of Zvenyhora is a symbol of the Ukrainian people's soul, of their quest for happiness. Images taken from different moments of Ukraine's 1,000-year history are linked to its present and future by the epoch-spanning figure of an old peasant. In his modern incarnation, he is the grandfather of two brothers who symbolize the struggle for a new Ukraine: one is a committed, triumphant Communist; the other, an enemy of Soviet power. Dovzhenko declared Zvenyhora *a "Bolshevik film" which promoted Soviet goals and ideals. However, the film's sensibility sometimes feels closer to the romanticized nationalist notion of Ukrainian history than to the Soviet interpretation, which stressed that Ukrainians had a mutual destiny with the working people of Russia.*
In the late 1920s, doubts about the political correctness of Zvenyhora *were exacerbated by the fact that its original script had been authored by two individuals who held views quite different from the official ideology (and were later executed for this difference in opinion): Yuri Tiutiunnyk, a former anti-Soviet general granted amnesty by the Soviet regime, whose troubled biography was partially incorporated in the script; and Maik Ioganson, a poet and writer whose patriotism failed to embrace Soviet ideology.*
Dovzhenko profoundly reworked Tiutiunnyk and Ioganson's script – to such an extent that they demanded that their names be removed from the film's credits. However, while Ukrainian history is presented in Zvenyhora *as an integral component of Soviet Ukrainian identity, the filmmaker's sentimental, admiring attitude toward Ukrainian peasantry could be interpreted as a view of Ukraine's historical development as an experience separate from Russia.*
In his search for non-traditional and provocative imagery which would embody the uniqueness of Ukrainian cultural tradition and delete borders between epos*, lyricism, satire, folklore, and history, Dovzhenko was assisted by Vasyl Krychevskyi, an art scholar, artist, and architect passionately interested in Ukrainian folklore; and cinematographer Boris Zavelev, whose expertise had matured in pre-revolutionary cinema, especially under one of its supreme filmmakers, Evgenii Bauer. In spite of Zavelev's complaints that Dovzhenko stubbornly ignored principles of shot composition and film editing,* Zvenyhora *is distinguished by impressive stylistic integrity and genuine emotional power, which could hardly be achieved without the cinematographer's understanding of the director's artistic intentions.*
Dovzhenko considered Zvenyhora *his "most interesting picture", which he "didn't make" but "sang as a bird"; and which provided him with ample opportunities "to expand the screen's frame, get away from clichéd narrativity, and speak in the language of vast generalizations". This film revealed to the world Dovzhenko's outstanding and idiosyncratic talent, nurtured by the riches of Ukrainian culture. In a sense, today it remains as astounding as it was in the late 1920s, largely defying the norms of canonical judgement. – SERGEI KAPTEREV*

Cinema delle origini / *Early Cinema*

APRÈS LA BATAILLE (Paul Decauville, S.A. du Phono-Cinéma-Théâtre, FR 1903)
Regia/dir: ?; *prod:* Paul Decauville; *f./ph:* Clément Maurice Gratioulet; *artistic dir:* Marguerite Vrignault; *cast:* ?; DVD (da/*from* 35mm), 2'40", sd.; *fonte copia/print source:* Gaumont Pathé Archives, Paris.

Restauro e ricostruizione/*restoration and reconstitution* 2012, Gaumont Pathé Archives & Cinémathèque française.

Benché non incluso nella selezione principale di materiali restaurati del Phono-Cinéma-Théâtre, questo è uno dei migliori risultati di sincronizzazione con un cilindro di cera Céleste fra quelli successivamente ottenuti qualche anno dopo dalla Société di Paul Decauville. La fonte della canzone non è stata ancora identificata ed è incerta anche l'identità dell'artista. A giudicare dalla caratteristica voce e dalla tecnica vocale, potrebbe essere Mily-Meyer (1852-1927), una vedette dell'operetta francese dell'ultimo quarto del secolo XIX. Ma il personaggio che vediamo sullo schermo non è immediatamente riconoscibile come la Mily-Meyer che vediamo negli altri film del Phono-Cinéma-Théâtre e che nel 1903 era già quaranottenne e prossima al ritiro (nel 1906). Quest'interprete sembra decisamente più giovane. La tecnica del Phono-Cinéma-Théâtre richiedeva che le riprese fossero sincronizzate con un cilindro già registrato: ci chiediamo pertanto se questo non possa essere forse il primo esempio di doppiaggio, con un'artista che presta la propria voce ad un'altra di più idonea presenza scenica. Una pratica che sarebbe diventata comune col Chronophone Gaumont e concorrenti. / *Not included in the main programme of the restored Phono-Cinéma-Théâtre, this is one of the company's later and most successful examples of synchronization with a Céleste wax cylinder. So far the source of the song has not been identified; and there is doubt about the identity of the performer. The distinctive voice and vocal technique appear to be those of Mily-Meyer (1852-1927), a major star of French operetta throughout the last quarter of the 19th century. Yet the personage on screen is not readily recognizable as the Mily-Meyer we see in other Phono-Cinéma-Théâtre films, who was already 48, and was to retire in 1906: this performer looks distinctly younger. The technique of Phono-Cinéma-Théâtre involved shooting the film in synchronization with an already recorded cylinder: we are therefore left to speculate that this is an early – perhaps the first – instance of dubbing another performer's voice to a more suitable screen presence. The practice would become common with the Gaumont Chronophone and its rivals. – David Robinson*

AUTOMABOULISME ET AUTORITÉ (Georges Méliès, Star-Film, FR 1899)
Regia/dir., prod., scen., mont./ed: Georges Méliès; *cast:* Georges Méliès; 35mm, 40 m., 2'11" (16 fps), col. (colorato a mano/*hand-coloured*); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Paris.
Senza didascalie / *No intertitles.*
Finora considerato perduto, questo film, n. 194-195 del catalogo Méliès, è stato identificato da Jacques Malthête. Fa parte della collezione di film del cinema delle origini di Olivier Auboin-Vermorel depositata presso la Cinémathèque française nel 2011.
Purtroppo, la copia, colorata a mano, è frammentaria. Ecco il copione originale: "Due clown arrivano in automobile in un giardino. Dopo una rapida successione di comicissime eccentricità, fanno cadere in un pozzo il giovane cameriere di un bar. Dopo molte difficoltà, il malcapitato è recuperato in stato miserando. Per sottrarsi alle conseguenze del brutto scherzo, i due clown saltano sull'automobile e si danno alla fuga; ma il loro cammino si rivelerà irto di ostacoli. Un film pieno d'azione e comicissimo." – Laurent Mannoni
This film – no. 194-195 in the Méliès catalogue – has until now been considered lost, but, identified by Jacques Malthête, was found in the Olivier Auboin-Vermorel collection of films from the earliest period, deposited with the Cinémathèque française in 2011.
Sadly this hand-coloured copy is fragmentary. The original scenario reads: "Two clowns arrive in a garden in a motor-car. After a rapid succession of very comic eccentricities, they knock the waiter of a café into a well. After many difficulties, he is rescued in pitiable state. To escape the consequences of this bad joke, they jump into their car and take flight; but many obstacles confront them on their way. A film full of action and very comic." – Laurent Mannoni

DANSE DE L'ÉVENTAIL (Lumière, FR 1897)
Regia/dir: ?; 35mm, c.15 m., c.1' (16 fps), col. (colorato a mano/*hand-coloured*); *fonte copia/print source:* Museo Nazionale del Cinema, Torino (copia depositata dal collezionista/*print deposited by the collector* Fabrizio Pangrazi; preservazione/*preserved* 2012).
Senza didascalie / *No intertitles.*
Soggetto del film dal catalogo dell'Institut Lumière: "Cette vue représente une variété de la danse serpentine dans laquelle la danseuse relève sa robe de manière à représenter les deux parties d'un éventail. Danse du Papillon exécutée par une danseuse, sur une estrade décorée de bouquets de fleurs."
L'identificazione di partenza è a cura di Carlo Montanaro, che ha riconosciuto il film come *Danse de l'éventail*. Il film ha numero di catalogo 2011 e pare sia stato girato (forse in Francia) nel 1897 ma programmato a Lyon il 10 dicembre 1899. L'Association Frères Lumière, che indica per il film una lunghezza di 11 metri, conserva un negativo Lumière, due copie Lumière e una copia Edison. La copia Pangrazi, tuttavia, a oggi risulta l'unica copia del film a colori.
Claudia Gianetto

"This scene represents a variety of the serpentine dance, in which the dancer raises her costume so as to represent the two parts of a fan. Butterfly Dance executed by a dancer on a stage decorated with bouquets of flowers." (Catalogue of the Institut Lumière)
This film was identified by Carlo Montanaro as Danse de l'éventail *(catalogue number 2011). It seems to have been shot in 1897, but was not programmed in Lyon until 10 December 1899. L'Association Frères Lumière, which attributes a length of 11 metres to the film, conserves the Lumière negative, two Lumière prints, and one Edison print. The Pangrazi print is however the only known coloured copy of the film. – Claudia Gianetto*

EUGÉNIE, REDRESSE-TOI (Gaumont, FR 1911)
Regia/dir., scen: Jean Durand; *cast:* Brunin (Eugénie), Édouard Grisollet (suo padre/*her father*), Marie Dorly (sua madre/*her mother*), Berthe Dagmar (cameriera/*maid*); DVD (da/*from* 35mm), 4'30", sd.; *fonte copia/print source:* Gaumont Pathé Archives, Paris.
Didascalie in francese / *French intertitles.*
Uno dei tanti piaceri del Phono-Cinéma-Théâtre è la riscoperta del comico en travesti Brunin. Che finora conoscevamo solo grazie a due affiche classiche della Belle Époque, dove appare come una figura fantastica in scarpette da ballo (o in alternativa coi tacchi a spillo) e tutù, con gambe e braccia dalla silhouette a scovolino. Un critico dell'epoca espresse tutto il suo incontenibile entusiasmo per "le braccia affusolate e le occhiate sbarazzine" di Brunin. I cui dati biografici essenziali rimangono peraltro elusivi: ancora oggi non si conoscono né il suo vero nome né le date di nascita e di morte. Di certo sappiamo solo che per buona parte degli anni '90 dell'Ottocento fu una grande vedette di "Les Ambassadeurs", Avenue Gabriel, il più chic dei music-hall parigini fin de siècle. Nel gennaio 1900 comprò una brasserie situata al 77 di rue du Faubourg du Temple, nel 10o arrondissement, dove fondò un proprio café-concert, che rimase in attività fino al 1907. Lo stabile divenne poi un cinema, mentre oggi ospita un ristorante e una boîte de nuit. Nel Phono-Cinéma-Théâtre possiamo apprezzare il grande charme di Brunin, che salvaguarda *Le déshabillé de la mariée* da ogni traccia di volgarità. Questo secondo e fin qui unico altro film conosciuto di Brunin, realizzato a 11 anni di distanza dal precedente, è stato riscoperto grazie agli Archives Gaumont-Pathé. Il comico interpreta qui Eugénie, una giovane donna alta e magra al punto da non reggersi in equilibrio. Le sue cadute procurano invariabilmente scompiglio e danni a tutti quelli che le stanno accanto. Quando un suo spasimante, che è alto la metà di lei, tenta di scalarla, l'impresa inevitabilmente si risolve in un disastro. Purtroppo, la parte finale del film, dove (secondo una sinossi dell'epoca) un mangiatore di spade trovava una soluzione definitiva ai problemi di Eugénie, è andata perduta. Brunin è qui affiancato da attori che fecero parte della compagnia "stabile" dei comici Gaumont, tra cui Berthe Dagmar, che era anche la moglie del regista, Jean Durand, e che in seguito avrebbe interpretato una propria ed effimera serie di comiche, come "Marie", al fianco di Gaston Modot. – David Robinson

One of the many delights of Phono-Cinéma-Théâtre *is the discovery of the transvestite comedian Brunin. Till now we have only known him from two classic posters of the* Belle Époque*, on which he appears as a fantastic figure in ballet shoes (or alternatively high heels) and tutu, with arms and legs of pipe-cleaner contours. An enthusiastic critic of the day rejoiced at Brunin's "long arms and leers". His story remains elusive: for the moment we do not know his actual name, or the dates of his birth and death. What is certain is that throughout much of the 1890s he was a star at Les Ambassadeurs, Avenue Gabriel, the most chic of Parisian music halls of the* fin de siècle*. In January 1900 he bought a brasserie at 77, Rue du Faubourg-du-Temple in the 10th* arrondissemment *to establish his own café-concert, which survived until 1907. The building subsequently became a cinema and is now a restaurant and club. In Phono-Cinéma-Théatre we can appreciate Brunin's great charm, which saves* Le Déshabillé de la mariée *(*The Bride Undressing*) from any hint of vulgarity.*
We owe to the Gaumont-Pathé Archives the discovery of this only other known film of Brunin, made some 11 years later. Here he plays Eugénie, a young lady who is so tall and thin that she cannot hold herself up straight. Her collapses invariably result in massive destruction and injury to all within reach. When she wins a suitor half her size, his efforts to scale her lead to inevitable disaster. Sadly the end of the film, in which (according to a contemporary synopsis) a sword-swallower finds the final solution to Eugénie's problems, is missing. Brunin is here supported by actors of the regular Gaumont comedy repertory company, including Berthe Dagmar, who was the wife of the director, Jean Durand, and later had her own short-lived comedy series, as Marie, partnered by Gaston Modot. – David Robinson

[NOUVELLES LUTTES EXTRAVAGANTES] (Georges Méliès, FR 1900)
Regia/dir., prod., scen: Georges Méliès; 35mm, c.15 m., c.1' (16 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source:* Museo Nazionale del Cinema, Torino (copia depositata dal collezionista/*print deposited by the collector* Fabrizio Pangrazi; preservazione/*preserved* 2012).
Senza didascalie / *No intertitles.*
L'identificazione iniziale è a cura di Carlo Montanaro. Il film è molto simile a *Nouvelles luttes extravagantes* (N° 309-310) del 1900: il fondale dipinto è quasi uguale, parte dei protagonisti sono gli stessi e le "attrazioni" del film, cioè lotte buffe e ricche di trucchi ottici sono le medesime; le azioni corrispondono però solo parzialmente: la lotta femminile presente all'inizio della copia Pangrazi in *Nouvelle luttes extravagantes* non c'è, mentre il segmento centrale procede come la versione più conosciuta. Si tratterebbe di due girati diversi, come attestano diversi particolari, per esempio il drappo appoggiato sul muretto con disegni e posizione differenti. Inoltre la parte finale di *Nouvelles luttes extravagantes* (309-310), ovvero la lotta tra l'uomo minuto e l'uomo enorme, non ha alcun riscontro nella copia Pangrazi. In un primo momento l'ipotesi era che il film fosse *Luttes extravagantes* (N° 180) del 1899. Dopo il consulto con Marie-Hélène Méliès l'ipotesi

più probabile è che si tratti invece di una sorta di "secondo girato" o "seconda versione" di *Nouvelles luttes extravagantes*, per qualche ragione utilizzata e distribuita in un secondo tempo e mai inserita in catalogo. Di questa variante fino ad oggi si ignorava l'esistenza. Forse un secondo negativo "di sicurezza", in ogni caso un fuori catalogo che va ad arricchire la già nota filmografia di Méliès.
Una delle due protagoniste è stata identificata come la moglie di Méliès, Jeanne D'Alcy (1865-1956). – CLAUDIA GIANETTO
This film, identified by Carlo Montanaro, closely resembles Méliès' 1900 film Nouvelles luttes extravagantes *(*Fat and Lean Wrestling Match, *catalogue N° 309-310, originally 50 m. in length). The painted background is almost the same, as are some of the performers; and the "attractions" of the film, comic wrestling enriched with optical tricks, are similar; but the action only partially corresponds: the female battle present at the beginning of the Pangrazi copy is absent from* Nouvelle luttes extravagantes, *while the central segment is similar to the version already known. Various details show that these are two different takes, for instance, the drape lying on the wall is in a different position and has a different pattern. Moreover, in the final section of* Nouvelles luttes extravagantes, *the fight between the small man and the gigantic man has no equivalent in the Pangrazi copy.*
An early hypothesis was that the film might be the lost Luttes extravagantes *of 1899 (N° 180 in the Star Film catalogue). After consultation with Marie-Hélène Méliès the more likely explanation was that this was a kind of "second take" or "second version" of* Nouvelles luttes extravagantes, *for some reason used and distributed at a later time and never included in the catalogue. Until now the existence of this variant was unknown. Perhaps it comes from a second "safety" negative, but in any case it represents a "fuori catalogo" to enrich the already recorded Méliès filmography.*
One of the two protagonists has been identified as Jeanne (or Jehanne) D'Alcy (1865-1956), who was to become the mistress of Méliès, and from 1925 his wife. – CLAUDIA GIANETTO

UN VIAGGIO IN UNA STELLA (Viaggio di una stella / Viaggio nelle stelle / L'astronomo e la stella) (Cines, Roma, IT 1906)
Regia/dir., sogg./story: Gaston Velle; *f./ph:* André Wanzel; *première:* 9.7.1906, Roma (Cinematografo Moderno); *orig. l:* 220 m.; 35mm, c.150 m., c.9' (16 fps); *fonte copia/print source:* Museo Nazionale del Cinema, Torino.
Senza didascalie / *No intertitles.*
Le avventure cosmiche dell'astronomo Nigadimus sono forse la più famosa féerie di produzione italiana, anche se il regista Gaston Velle, quando la girò, si era da poco trasferito dagli studi della Pathé a quelli della Cines romana. La neonata casa di produzione, infatti, desiderava formare i propri quadri tecnici con l'aiuto di esperti d'oltralpe attirati da contratti estremamente generosi dal punto di vista economico. Velle portò con sé, oltre alla propria grande esperienza, bozze e disegni dei film girati presso la casa francese che ripropose senza troppi scrupoli in remake ai limiti (e anche oltre) del plagio. *Viaggio in una stella* è dunque "gemello" del francese *Voyage autour d'une étoile* in cui però il galante professore paga la propria intraprendenza molto più cara, finendo infilzato su un parafulmine. La copia della versione italiana è mutila e si chiude con l'immagine dell'ombrello di Nigadimus che precipita nel cosmo, ma le pubblicità dell'epoca ci informano che l'avventuroso professore atterrerà senza troppi danni nella tinozza del bucato da cui era partito.
Il film è stato preservato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino nel 2012 presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia nitrato positiva conservata dal Museo. – CLAUDIA GIANETTO
The cosmic adventures of Professor Nigadimus are perhaps the most famous Italian fantasy film of the early years, even if, when he made it, the director Gaston Velle had only just transferred from the Pathé studios in Paris to Cines in Rome. The newly established production house, in fact, wished to form its own technical team with the help of transalpine experts, attracted by economically generous contracts. Velle brought with him, apart from his great experience, drafts and designs of the films he had made for the French company, which he proposed without too many scruples as remakes, within (and even beyond) the limits of plagiarism. Viaggio in una stella *is thus the "twin" of the French* Voyage autour d'une étoile, *in which, however, the gallant professor pays more dearly for his own enterprise, ending up impaled on a lightning rod. The ending of this print of the Italian version is unfortunately missing, but publicity of the period reassures us that the professor landed back on earth without too much damage in the washtub in which he had left. The film was preserved by the Museo Nazionale del Cinema di Torino in 2012, at the laboratorio L'Immagine Ritrovata in Bologna, from a nitrate positive print conserved at the Museo. – CLAUDIA GIANETTO*

VOYAGE AUTOUR D'UNE ÉTOILE (Pathé, FR 1906)
Regia/dir: Gaston Velle; *scen:* Gaston Velle, Dumesnil, Vasseur; *f./ph:* André Wanzel; 35mm, 135 m., 6'24" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source:* Lobster Films, Paris.
Senza didascalie / *No intertitles.*
Per un confronto con il "remake", presentiamo anche la versione francese originale di *Voyage autour d'une étoile*. In entrambi i casi il regista è Gaston Velle, illusionista e figlio di un illusionista, Joseph Velle. Egli si servì della propria esperienza di mago del palcoscenico per realizzare film a trucchi e *féerie* in diretta concorrenza con Méliès, spesso plagiato. Nel 1904 Velle era uno dei maggiori registi della Pathé, ma nel 1906 venne attirato a Roma quale direttore artistico della Cines. Quando poi lasciò la Cines per tornare (pare sotto minaccia) alla Pathé, le due Case si scambiarono violente accuse di plagio, tutte senza dubbio giustificate. La carriera del nostro continuò fino al 1913, dopodiché egli sembra sparire dalla storia: perfino le sue date di nascita e di morte sono incerte. Benché i cast dei due film siano diversi, Velle lavorò con gli stessi collaboratori – i due sceneggiatori (Dumesnil e Vasseur) e il direttore della fotografia (André Wanzel) – che erano venuti via con lui dalla Pathé; e la storia del professore convinto da

una bellezza stellare a intraprendere un viaggio nel cosmo a bordo di una gigantesca bolla di sapone è fedelmente riproposta, a parte il più geniale finale riservato al pubblico italiano. – DAVID ROBINSON

The original French version of Voyage autour d'une étoile *is shown for comparison with the Italian "remake". The director of both, Gaston Velle was a stage magician and the son of a stage magician, Joseph Velle. He used his conjuring experience in trick and* féerie *films that rivaled (and often plagiarized) Méliès. He became a leading director at Pathé in 1904, but in 1906 was lured to Cines in Rome, as artistic director. When in turn he defected from Cines to return (reputedly under threat) to Pathé, the two companies launched violent counter-charges of plagiarism, no doubt all justified. Velle's career continued until 1913, whereafter he seems to disappear from history: even the dates of his birth and death remain uncertain. Although the casts of the two versions of* Voyage autour d'une étoile *are different, Velle worked with the writers (Dumesnil and Vasseur) and cinematographer (André Wanzel) who had accompanied him from Pathé; and the story – of the professor lured by a stellar beauty to embark into the cosmos in a giant soap-bubble – is faithfully reprised, apart from the more genial ending vouchsafed to Italian audiences. – DAVID ROBINSON*

VOYAGE AUTOUR D'UNE ÉTOILE (Pathé, FR 1906?)

Regia/dir: Gaston Velle (?); *scen:* Gaston Velle, Dumesnil, Vasseur; 35mm (da un positivo 28mm in diacetato/*from a 28mm diacetate print*), 50 m., 3' (18 fps); *fonte copia/print source:* Lobster Films, Paris. Senza didascalie / *No intertitles.*

Questa terza e abbreviata versione di *Voyage autour d'une étoile* rimane per il momento qualcosa di misterioso. Fu distribuita su pellicola 28mm per il Pathé Kok, un apparecchio per uso domestico introdotto nel 1912 e disponibile sul mercato fino al 1920. La pellicola, con tre perforazioni su un lato del fotogramma e una sola sull'altro, era in diacetato di cellulosa infiammabile; caratterstica dell'apparecchio era la dinamo con cui veniva alimentata la lampada di proiezione quando si girava la manovella. Sarebbe stato normale per la Pathé rieditare per il Kok un vecchio film del suo listino, però in questa versione gli attori e le scenografie sono differenti rispetto a quella originale del 1906.

DAVID ROBINSON

This third, abbreviated version of Voyage autour d'une étoile *remains for the moment something of a mystery. It was issued on 28mm film designed for use on the Pathé KOK, a home-movie apparatus introduced in 1912 and current until 1920. The film, with three perforations on one side of each frame and only one on the other, was of inflammable cellulose diacetate film; and the special novelty of the apparatus was that it incorporated a dynamo which powered the illuminant as the handle was turned. It would have been normal for Pathé to reissue an old film from its catalogue such as this for use in the KOK, yet this version has different actors and sets from the 1906 original. – DAVID ROBINSON*

★★★★★

The Corrick Collection - 6

"Su queste colonne abbiamo spesso segnalato i successi dei Corrick, la famiglia di intrattenitori … Nel loro giro del mondo essi si sono guadagnati una fama assai lusinghiera e recano con sé un cospicuo volume di ritagli di stampa che testimoniano dell'altissimo livello della loro arte." (*The Indian Daily News*, 2 dicembre 1907)

Albert Corrick, sua moglie Sarah e i loro otto figli – che insieme costituivano una troupe di musicisti e artisti cinematografici itineranti ormai ben nota al pubblico delle Giornate – avevano lavorato assai duramente per conquistarsi quel "cospicuo volume di ritagli di stampa". Essi avevano avviato una modesta attività (consistente in saltuari spettacoli musicali) fin dal 1886, quando la figlia maggiore, Gertie, aveva appena otto anni; a metà degli anni Novanta iniziarono ad andare in tournée durante le vacanze scolastiche, nel 1900 avevano ormai intrapreso un'attività itinerante a tempo pieno. Per i 14 anni successivi, anche grazie all'arrivo delle apparecchiature di proiezione e ripresa, la famiglia Corrick tenne quasi ogni sera concerti di tre ore in sale di ogni tipo, dai grandi teatri delle capitali alle tende dei campi di cercatori d'oro in Australia. Tre, quattro o anche cinque volte alla settimana i Corrick si spostavano in una nuova località, trasportando se stessi, la troupe dei collaboratori e parecchie tonnellate di attrezzature: non solo strumenti e costumi, ma anche un sistema completo di illuminazione, centinaia di pellicole, macchine da presa, proiettori e un generatore elettrico portatile. Nel 1907 il loro manager, Norman J. Herridge, fu stroncato da un attacco cardiaco nella città australiana di Kalgoorlie: un necrologio avanzò l'ipotesi che la morte fosse almeno in parte da attribuire al logorio di quei viaggi interminabili.

Quest'attività frenetica conobbe una pausa solo alla fine della tournée internazionale del 1907-1909. Giunta in Gran Bretagna, dopo una breve vacanza a Brighton, la famiglia si stabilì per sei mesi a Streatham, a sud di Londra. I Corrick si diedero a intensi studi musicali e continuarono i loro spettacoli in parecchie sale locali, ma almeno, a spettacolo finito, potevano far ritorno a casa anziché in una stanza d'albergo, in un vagone ferroviario o nella cabina di una nave. Durante questo momento di calma il prof. Corrick trovò persino il tempo per mantenere una promessa fatta anni addietro, e portò Alice, la "celebre soprano" di famiglia, a Parigi per incontrarvi madame Marchesi, famosa insegnante di canto lirico. Madame Marchesi era stata l'insegnante della grande soprano australiana Nellie Melba, cui Alice fu spesso favorevolmente paragonata: il breve incontro divenne ben presto un caro e prezioso ricordo.

I Corrick lasciarono Londra nel maggio 1909 sul piroscafo *Runic* e nel mese di viaggio ingannarono il tempo esibendosi per gli altri passeggeri e girando un cortometraggio (*Sports at Sea on the S.S. Runic*, proiettato alle Giornate del 2010). Solo tre giorni dopo lo sbarco in Australia, la famiglia iniziò una nuova tournée ad Albany, a sud di Perth, sfruttando il successo delle proprie avventure d'oltremare. La "vacanza" era finita e per altri cinque anni i Corrick avrebbero continuato a fare tournée a rotta di collo.

Quest'anno, per la penultima selezione pordenonese di film della collezione Corrick, presentiamo un unico, ma ottimo programma, che spazia dalle più colorate fantasie all'attualità vera e propria, dai soliti favoriti alle nuove scoperte. Quindi, come esortava un loro slogan pubblicitario nel 1906: "NON DISCUTETE! Correte a vedere i meravigliosi Corrick!" – Leslie Anne Lewis

*"Several times has been recorded in these columns the successes of the Corrick Family of Entertainers … The Corricks bring with them an excellent reputation gained in their tour of the world, and have quite a carriage load of press notices testifying to the excellence of the entertainments provided by them." (*The Indian Daily News*, 2 December 1907)*

For Albert Corrick, his wife Sarah, and their eight children – a talented troupe of musicians and itinerant film exhibitors now well-known to the Giornate audience – that "carriage load of press notices" was hard earned. Though they started small with occasional musical performances as early as 1886 (when eldest daughter Gertie was only 8), in the mid-1890s they began touring during the school holidays, and by 1900 they were on the road full-time. For the next 14 years and with the advent of projection and camera equipment, most nights found the family performing 3-hour concerts in venues ranging from grand theaters in capital cities to tents in the Australian gold-fields. Three to five times each week they would move to a new venue, transporting themselves, their crew, and several tons of equipment – including not only instruments and costumes, but a full lighting system, hundreds of films, cameras, projectors, and a portable power plant. In 1907 their tour manager, Norman J. Herridge, died of heart failure in Kalgoorlie, Australia – one obituary suggested that his death should at least in part be attributed to the strain of constant touring.

The only deviation from this punishing pace came at the end of their 1907-1909 international tour. After arriving in Great Britain and taking a brief holiday in Brighton, the family took up residence in Streatham, south London, for 6 months. They undertook an intensive course of musical study and continued to perform in variety of local venues – but at least afterwards they could return to their own home, rather than a hotel room, railway car, or ship's cabin. During this "lull" Prof. Corrick even found time to fulfill a promise he had made years earlier, taking Alice, the family's "celebrated soprano", to Paris to meet renowned opera teacher Madame Marchesi. Marchesi had trained famed Australian operatic soprano Nellie Melba, to whom Alice was often favorably compared, and the brief meeting quickly became a cherished memory. The family left London in May 1909 onboard the S.S. Runic*, helping to pass the time on the month-long journey by performing for other passengers and shooting a short film (*Sports at Sea on the S.S. Runic*, screened at the Giornate in 2010). Just three days after setting foot back on Australian soil they began a new tour in Albany, south of Perth, capitalizing on the success of their overseas adventures. Their "holiday" was over, and they would continue touring at a breakneck pace for the next five years.*

This year, the second to last for the Corricks in Pordenone, we present only one program – but it's a good one, running the gamut from candy-colored confections to straightforward actualities, familiar favorites, and new discoveries. So, as one of their 1906 advertisements admonished: "DON'T ARGUE! Go and See the Marvellous Corricks!"
Leslie Anne Lewis

APPARTEMENT À LOUER (Apartments to Let) (Pathé, FR 1906)
Regia/dir: Charles Lucien Lépine; *f./ph., eff. sp./spec. eff:* Segundo de Chomón; 35mm, 274 ft., 4' (17 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #13).
Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *English main title, no intertitles.*
In questa comica Pathé, che si giova degli effetti di Segundo de Chomón, assistiamo alle disavventure di una coppia che visita una potenziale nuova abitazione. I due cadono addirittura dalla finestra finendo in un mucchio di spazzatura. Peggio di così non potrebbe essere, ma l'ottimista padrona di casa chiede comunque se l'abitazione è di loro gradimento. / *In this short Pathé comedy featuring effects by Segundo de Chomón, a couple are subjected to a variety of indignities while viewing a potential new home – including actually falling out of a window into the trash. As bad as their experience is, the landlady still optimistically enquires if the apartment is to their liking.*

LES CHIENS CONTREBANDIERS (Pathé, FR 1906)
Regia/dir: Georges Hatot; *scen:* André Heuzé; 35mm, 540 ft., 9' (17 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #18).
Senza didascalie / *No intertitles.*
La vicenda, ambienta in un villaggio spagnolo di confine, illustra le drammatiche conseguenze della gelosia e dell'amore non ricambiato. Antonio è invaghito della merlettaia Manuela, che però ama un altro, un contrabbandiere che trasporta merci oltre frontiera. Vedendosi respinto, Antonio medita vendetta e informa i doganieri locali che il contrabbandiere progetta di servirsi di cani ammaestrati per i suoi traffici. Per conferire al film un maggior realismo, il film è girato sia in studio che in esterni; il regista riesce poi ad acuire al massimo la tensione con un abile uso del montaggio incrociato nella scena in cui i doganieri inseguono i cani attraverso la campagna, fino alla conclusione mozzafiato che vede gli animali lottare per consegnare il carico nel bel mezzo di una violenta sparatoria.
The dramatic consequences of jealousy and unrequited love play out in this tale set on the Spanish border. While Antonio is infatuated with Manuela, a lace-maker, she is in love with another man, a smuggler who transports goods across the nearby border. When his advances are spurned, Antonio plots his revenge, informing the local customs agents of the smuggler's plan to use trained dogs to carry contraband across the border. Shot both in-studio and on-location to ensure realism, the director's skillful use of cross-cutting heightens the

tension as customs officials pursue the dogs through the countryside, and makes for a nail-biting conclusion as the dogs struggle to deliver their cargo in the midst of a violent shoot-out.

DREAM OF A RAREBIT FIEND (Edison, US 1906)
Regia/dir: Edwin S. Porter; *cast:* John P. Brown; *scen:* dalla striscia a fumetti di/*based on the comic strip by* Winsor McCay; 35mm, 450 ft., 7' (17 fps), col. (imbibito e virato/*tinted and toned*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #34).
Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*
Senza dubbio, gli spettatori delle Giornate conoscono bene questo film a trucchi "umoristicamente umoristico e misteriosamente misterioso" (per citare lo slogan pubblicitario della Edison), per la cui realizzazione Edwin S. Porter si ispirò alla popolare striscia comica di Winsor McCay. Anche i recensori degli show dei Corrick davano per certo che il film fosse noto al pubblico e lo indicavano semplicemente come "The Rarebit" oppure osservavano scherzosamente, senza nemmeno citare il titolo, che lo spettacolo aveva un'unica pecca, quella di "infliggere le maniere sfoggiate a tavola da un ghiottone". Nel repertorio dei Corrick, questo film era tanto popolare che nella pubblicità di vari loro spettacoli del 1907 si segnalava che *Dream of a Rarebit Fiend* sarebbe stato l'unico film ripetuto ogni volta.
Giornate audiences are undoubtedly familiar with Edwin S. Porter's "humorously humorous and mysteriously mysterious" (according to Edison advertising) trick film inspired by Winsor McCay's popular comic strip. Corrick reviewers also assumed audiences were familiar with the film, referring to it simply as "The Rarebit" film or jokingly noting that "the only flaw in the whole exhibition was the infliction of a gourmand's table manners", with no further reference to the title. Such was the popularity of this film in the family's repertoire that advertisements for a number of their 1907 performances noted that Dream of a Rarebit Fiend *would be the only film repeated in every program.*

L'ENFANT PRODIGUE (Pathé, Le Film d'Art, FR 1909)
Regia/dir: Georges Berr; *scen:* Henri Lavedan; *scg./des*: Lucien Jusseaume & ? Floury; *cast:* Eugène Sylvain (il padre/*the father*), Émile Dehelly (il figlio prodigo/*the prodigal son*), René Alexandre (il figlio maggiore/*the elder son*), *dancers of the Opéra under the direction of* Monsieur Staats; 35mm, 840 ft., 13' (17 fps); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #18).
Titolo di testa mancante, senza didascalie / *Main title missing, no intertitles.*
La nota parabola del figliol prodigo viene ricreata con una splendida colorazione a pochoir in questo Film d'Art Pathé del 1909. Attingendo essenzialmente a opere classiche, Le Film d'Art (espressione che venne presto impiegata per indicare questo stile cinematografico, indipendentemente dall'effettiva casa di produzione) mirava a un tipo di produzione più colta di quella del mercato di massa. In effetti, le figure più importanti di questa produzione provengono in gran parte dal "rispettabile" mondo del teatro più che da quello del cinema: il regista Georges Berr e lo sceneggiatore Henri Lavedan (membro dell'Académie Française) erano noti commediografi, Lucien Jusseaume era un prestigioso scenografo dell'opera lirica, mentre gli attori erano stati prelevati dalle file della Comédie Française e dell'Opéra di Parigi.
The well-known parable of the Prodigal Son is recreated in splendid stencil-color in this 1909 film released under Pathé's "Film d'Art" banner. Drawing stories primarily from classical works, Le Film d'Art (a term soon used to describe this style of film, regardless of actual production company) aimed to set their works above the usual mass-market fare. In fact, the principal figures in this production draw heavily from the "respectable" world of the theatre, rather than from film – director Georges Berr and writer Henri Lavedan (also a member of the Académie Française) were well-known playwrights, Lucien Jusseaume was an acclaimed opera set designer, and the actors were borrowed from the ranks of the Comédie Française and the Paris Opéra.

LES VOLEUSES VOLÉES (Robbers Robbed) (Pathé, FR 1906)
Regia/dir: ?; 35mm, 244 ft., 4' (17 fps) col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #97).
Titolo di testa e didascalie in inglese / *English main title and intertitles.*
Una rapina a una gioielleria naufraga comicamente giacché per caso vi confluiscono contemporaneamente più malviventi. Quando due di costoro hanno l'inaspettata occasione di svignarsela con la refurtiva, il terzo rimane con la borsa (vuota) tutta per sé. / *A jewel heist goes comically awry when several thieves coincidentally converge on a single jewelry store. When two of the thieves are unexpectedly provided with the opportunity to walk away with the goods, one bandit is left holding the (empty) bag all by himself.*

CHARMEURS DE SERPENTS (The Serpent Charmers) (Pathé, FR 1903)
Regia/dir: ?; 35mm, 131 ft., 2' (17 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #113).
Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*
I Corrick inserirono questo titolo e quello che segue – *Excursion en Italie* (1904) – nella serie di film che, a rotazione, costituivano il programma "Viaggio intorno al mondo" oppure "Il mondo da un Polo all'altro", per anni uno dei clou dei loro spettacoli. Vi figuravano non solo titoli della Pathé come questi, ma anche cortometraggi Urban, Edison e Biograph, oltre a film girati dagli stessi Corrick durante i loro spostamenti; spesso uno dei due programmi cinematografici di 45 minuti presentati in ogni spettacolo era composto interamente da vedute di varie parti del mondo, in modo da offrire al pubblico

"Un viaggio per immagini dall'Australia all'Europa, dall'Asia all'Africa, all'America e ritorno".
The Corricks included this title and the one that follows – Excursion en Italie *(1904) – in the rotation of films that made up their "Trip Round the World" or "The World from Pole to Pole" program, a mainstay of their shows throughout the years. Featuring not only Pathé titles such as these, but also shorts from Urban, Edison, Biograph, and films they shot themselves while on tour, often one of the two 45-minute film programs presented at each show would be made up entirely of scenic views from around the world, creating for their audiences "A Pictorial Trip from Australia to Europe, Asia, Africa, America, and back again".*

EXCURSION EN ITALIE (Excursion in Italy) (Pathé, FR 1904)
Regia/dir: ?; *f./ph:* Legrand; 35mm, 691 ft., c.11' (17 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #114).
Titolo di testa e didascalie in inglese / *English main title and intertitles.*
In una serie di quadri viene ripercorso l'itinerario di un viaggio in Italia al volger del secolo. Come si legge negli annunci pubblicitari dei Corrick, tra le scene figurano "Genova con il suo famoso porto, l'antica Roma, il Foro e il Colosseo, la Roma moderna con la gigantesca basilica di san Pietro, le tombe degli apostoli, Napoli e il Vesuvio, il grande vulcano in eruzione, un'immagine ravvicinata del terribile cratere, un viaggio sulla funicolare vesuviana, la splendida Venezia con la meravigliosa cattedrale di San Marco, una gita in gondola sul Canal Grande, lo storico Ponte dei Sospiri, eccetera". Il film constava originariamente di 12 parti, ma la copia conservata nella collezione Corrick manca purtroppo delle due sezioni ambientate a Roma.
A series of tableaux replicating a turn-of-the-century tour of Italy. As described in Corrick advertisements, scenes included "Genoa with its Famous Harbor, Ancient Rome, the Forum and the Coliseum, Modern Rome, with its gigantic Cathedral of St. Peter, the Tomb of the Apostles, Naples and Mount Vesuvius, the Great Volcano in Eruption, a Near View of the Awful Crater, a Ride on Cook's Funicular Railway, Beautiful Venice, the Wonderful Cathedral of St. Mark, Floating Down the Grand Canal in a Gondola, The Historical Bridge of Sighs, &c., &c." Originally released in 12 parts, the Corrick Collection copy is unfortunately missing the two sections set in Rome.

A DASH TO DEATH (Edison, US 1909)
Regia/dir: ?; 35mm, 712 ft., 11' (17 fps), col. (imbibito e virato/*tinted and toned*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #62).
Titolo di testa mancante, didascalie in inglese / *Main title missing, English intertitles.*
In questo drammatico film Edison due rivali si battono per la mano di una fanciulla. Il recensore del *New York Daily Mirror* (4 settembre 1909) si entusasmò per l'emozionante scena finale: "Chi scrive deve confessare di aver provato un autentico brivido vedendo sullo schermo l'automobile del duca in fuga volare oltre quella che sembrava una scarpata e nella scena successiva, appena un attimo più tardi, apparentemente la stessa auto affacciarsi sull'orlo di un burrone e poi precipitare, per sfasciarsi a fondovalle. La distruzione della vettura è autentica ed è realizzata con tanta abilità che sarebbe questo motivo sufficiente a raccomandare il film."
Rivals for a young woman's hand clash in this dramatic Edison production. A reviewer for the New York Daily Mirror *(4 September 1909) waxed rhapsodic about the film's thrilling ending: "The writer must confess to having experienced a genuine thrill when he saw on the screen the automobile containing the escaping duke dash over what appeared to be a bluff and in the next scene an instant later saw what seemed to be the same auto appear at the top of a high precipice and come dashing down, a complete wreck at the bottom. The wrecking of the machine was no fake and was so well managed that the picture deserves to stand out for this reason alone."*

[BURGLAR AND BABY] (?, ?, c.1906?) (frammento/*fragment*)
Regia/dir:?; 35mm, 120 ft., c.2' (17 fps); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #7).
Senza didascalie / *No intertitles.*
In questo breve frammento, un rapinatore si introduce in una casa passando dalla finestra. La padrona di casa lo sorprende e i due iniziano a lottare rovesciando i mobili, quindi si spostano nella stanza vicina: qui il parapiglia desta un bambino che dormiva nella culla. La donna obbliga l'intruso a prendersi cura del marmocchio e il malfattore lo prende veramente in braccio, cullandolo fino a farlo riaddormentare.
Buona parte del film è andata quasi completamente perduta a causa della decomposizione e la pellicola stessa non offre indizi utili all'identificazione. Qualunque informazione il pubblico delle Giornate possa fornire sarebbe assai gradita.
In this brief fragment, a burglar enters a home through the window. The lady of the house catches him and they fight, knocking over furniture. When the argument moves into the next room, the violence wakes a baby sleeping in its bassinet. The woman forces the man to take charge of the squalling infant, so he picks it up and rocks it back to sleep.
The majority of this title was lost to decomposition, and the physical film itself gives no further clues to its identity. Any information the Giornate audience can provide would be much appreciated.

ROYAL SHOW (Corrick, AU 1909)
Regia/dir: Leonard Corrick; 35mm, 495 ft., 7'45" (17 fps); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #96).
Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*
È questa l'ultima produzione Corrick presente nella collezione del NFSA e risalente al periodo di attività della famiglia. Dopo aver girato film in tutto il mondo durante la loro tournée internazionale, i Corrick tornarono in patria e continuarono a filmare avvenimenti come questo

Royal Show svoltosi nel 1909 a Claremont. Come i loro primi film – *Bashful Mr. Brown* e *Street Scenes in Perth, W.A. – Royal Show* fu realizzato a Perth, sulla costa sud-occidentale dell'Australia. Come d'abitudine, i Corrick proiettarono immediatamente la pellicola al fine di sfruttare la popolarità dell'evento e attirare gli spettatori desiderosi di ammirare sullo schermo i panorami locali. Per caso o per scelta, sul giornale locale gli annunci degli spettacoli dei Corrick in cui era menzionato il film apparivano proprio accanto all'elenco degli eventi previsti alla fiera il giorno successivo.
Organizzato dalla Royal Agricultural Society dell'Australia occidentale come vetrina dell'industria e dell'agricoltura della regione, nel 1909 il Royal Show si teneva per la quinta volta nell'area espositiva di Claremont (dove ancor oggi si svolge). Questo film, proiettato per la prima volta il 4 novembre 1909 a Fremantle, non lontano da Claremont, offre un panorama generale della fiera e degli eventi che vi si svolsero. Contiene immagini del primo ministro dell'Australia occidentale Newton Moore e del governatore Gerald Strickland, nonché di manifestazioni come corse di cavalli e mostre di bestiame.
This is the final Corrick-produced film in the NFSA's collection that dates from the Corrick Family Entertainers era. After shooting pictures all over the globe during their international tour, they returned home and continued to film events such as this, the 1909 Royal Show at Claremont. Like their first films – Bashful Mr. Brown *and* Street Scenes in Perth, W.A. – Royal Show *was filmed in Perth, on Australia's southwestern coast. Also as they had in the past, they started screening the film immediately to cash in on the popularity of the event and draw in viewers who wanted to see the local sights onscreen. By chance or by design, advertisements for the Corrick performances mentioning the film were placed right next to the listing of the fair's next-day events in the local newspaper.*
Organized by the Royal Agricultural Society of Western Australia to showcase the region's industry and agriculture, 1909 was the fifth year the show had been held at the grounds in Claremont (where it is still held today). Premiering 4 November 1909 in Fremantle, just a short distance away from the Claremont grounds, this is a general view of the fair and its events. Included are views of dignitaries such as Western Australian Premier Newton Moore and Governor Gerald Strickland, and events such as horse racing and livestock shows.

LA PEINE DU TALION (Tit for Tat!) (Pathé, FR 1906)
Regia/dir: Gaston Velle; *cast:* Fernand Rivers; 35mm, 337 ft., c.5' (17 fps), col. (*pochoir/stencil-colour*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #109).
Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*
In quest'incubo colorato e fantastico, Fernand Rivers interpreta "un professore che riceve una salutare lezione per la crudeltà con cui ha trattato le farfalle". Un entomologo e i suoi studenti si addentrano nella foresta alla ricerca di esemplari rari, ma un gruppo di farfalle ne approfitta per infliggere la giusta punizione allo sterminatore di massa. Dopo la cattura e un breve processo, giustizia è fatta. Lo scienziato è condannato a subire la stessa sorte che, nel corso della sua carriera, aveva riservato a innumerevoli animaletti: trafitto da uno spillo, sarà esposto come esemplare scientifico. Grazie agli sforzi degli studenti, il professore viene poi liberato e lascia la foresta, finalmente consapevole delle conseguenze delle sue azioni. Il film si conclude con un'apoteosi di graziosissime farfalle (tutte appartenenti al gentil sesso) che celebrano la vittoria.
Fernand Rivers stars as "a Professor who receives a salutary lesson for his cruelties on butterflies" in this colorful fantasy/nightmare. When an entomologist and his students wander too far into the forest in search of rare specimens, a group of butterflies seize the opportunity to seek retribution against this mass-murderer. After his capture and a brief trial, justice is served as the scientist is sentenced to the same fate which he has meted out to countless helpless subjects during his career – pinned in place and displayed like a scientific specimen. Thanks to the efforts of his students, the scientist is eventually freed and leaves the forest with a new understanding of the effects of his actions. The film ends with an apotheosis of lovely butterfly ladies celebrating their victory.

Schede di / *All film notes by* Leslie Anne Lewis.

DE BERTHA [La Berta / The "Bertha"] (Maatschappij voor Artistieke Cinematografie, Haarlem, NL 1913)
Regia/dir: Louis H. Chrispijn, Sr.; *prod:* Maurits H. Binger; *cast:* Annie Bos (Nelly Jansen), Charles Gilhuys (Adolf), Esther de Boer-van Rijk (moglie di/*wife of the elder* De Groot); 35mm, 663 m., 32' (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*
Come *Beyond the Rocks* (1922) e molte altre copie uniche, *De Bertha* proviene dalla raccolta del collezionista olandese Joop Van Liempd, che l'EYE Film Instituut Nederland acquisì nel 2000, poco dopo la sua morte. Poiché le pellicole si trovavano in più posti ed entro contenitori privi di etichetta, compilare un primo inventario dei circa 2000 rulli è stato lungo e laborioso. La recente scoperta di *De Bertha* dimostra però quanto possa essere gratificante una simile impresa.
De Bertha è stato ritrovato e preservato su pellicola nel 2011. Il positivo nitrato era in ottime condizioni, con un elaborato schema di colori che comprendeva imbibiture rosa, viola e blu. I riscontri documentari raccolti dallo storico del cinema Geoffrey Donaldson indicano una lunghezza di 925 metri e 3 rulli. Le informazioni sulle copie distribuite all'estero menzionano una lunghezza di 800 metri. La copia superstite misura 663 metri ed è stata restaurata senza integrazioni, dal momento che non sembrano praticamente esserci lacune nella trama. Donaldson non ha trovato notizia di un'uscita del film nei Paesi Bassi; le successive ricerche negli archivi digitali dei giornali olandesi non hanno portato all'individuazione di nessuna pubblicità né recensione. La copia reca però didascalie olandesi ed era evidentemente destinata a circolare nei Paesi Bassi.
Prima della scoperta di questa copia, di *De Bertha* si conoscevano solo titolo e trama. È stata perciò un'assoluta sorpresa trovare Annie Bos nel ruolo della protagonista. Annie fu la più grande diva del cinema olandese degli anni Dieci ed era soprannominata la "Asta Nielsen olandese", anche se lei preferiva paragonarsi a Francesca Bertini. Recitò nel cinema fino all'inizio degli anni Venti e concluse la carriera nel 1925; nel 2007 le Giornate le hanno dedicato un omaggio.
De Bertha venne realizzato nel 1913 dalla Maatschappij voor Artistieke Cinematografie (Società di cinematografia artistica), oggi più nota con la denominazione adottata l'anno seguente, Filmfabriek Hollandia. Era una delle maggiori case cinematografiche dell'epoca e aveva sede ad Haarlem. Annie Bos fu la protagonista di quasi tutti i film girati in quel periodo dalla Filmfabriek Hollandia.
La trama – ricorrente in film e opere teatrali olandesi – è sostanzialmente quella del famosissimo e popolare dramma *Op Hoop van Zegen* (In buona fede), scritto nel 1900 da Herman Heijermans e adattato svariate volte per il cinema (nel 1918, nel 1924, nel 1934 e infine nel 1986). *De Bertha* non è una trasposizione diretta del dramma, ma narra una vicenda assai simile: un armatore in difficoltà finanziarie fa salpare consapevolmente una nave (la *Bertha*) che non è in grado di tenere il mare ma è assicurata per una fortissima somma.
Collocato nel contesto della produzione cinematografica olandese dell'epoca, questo film spicca per qualità davvero inconsuete: il rapidissimo ritmo della narrazione, l'esemplare fotografia e l'accuratissima *mise-en-scène*. Pensiamo per esempio alla scena nell'ufficio dell'armatore: in primo piano i proprietari discorrono delle loro difficoltà finanziarie mentre sullo sfondo, attraverso una finestra, scorgiamo il capitano Jansen entrare nella stanza in cui lavora sua figlia Nelly (Annie Bos); la saluta e poi passa nell'ufficio. Il film si avvale di un gran numero di ambientazioni diverse, con moltissime scene in esterni. Haarlem, sede della casa di produzione, viene ampiamente sfruttata in tal senso. L'esterno dell'ufficio dell'armatore, una finestra del quale viene fracassata da una pietra nella sequenza finale, è in realtà quella della sede della Filmfabriek Hollandia. In una scena precedente ammiriamo in secondo piano la stazione di Haarlem con i treni che vanno e vengono. La città portuale da dove parte la nave è IJmuiden, a 15 chilometri da Haarlem: i personaggi principali vi si recano in automobile e poi prendono il mare a bordo di un battello. Il film si compiace di qualche allusione a una modernità pressoché fantascientifica: Adolf, vicino di casa di Nelly e a lei non indifferente dal punto di vista sentimentale, viene presentato come l'inventore di un ingegnoso apparecchio capace di intercettare i telegrammi.

RIXT JONKMAN

Along with Beyond the Rocks *(1922) and many other unique prints,* De Bertha *comes from the collection of the Dutch collector Joop Van Liempd, which was acquired by EYE Film Institute Netherlands in 2000, shortly after his death. As he had kept his prints scattered in different locations and in unlabelled cans, establishing a first inventory of some 2,000 reels was a long process. But the recent discovery of* De Bertha *proves how rewarding this enormous task can be.*
De Bertha *was found and preserved on film in 2011. When discovered, the nitrate positive was in very good condition, with an elaborate colour scheme including pink, purple, and blue tinting. The documentary evidence collected by film historian Geoffrey Donaldson mentions a length of 925 metres and 3 reels. Information on its foreign release gives a length of 800 metres. The surviving print amounts to 663 metres and has been preserved as found, since there is little or no sign of footage missing from the story. Donaldson found no information about a Dutch release, and subsequent research in the digitized historical Dutch newspaper archives has yielded no further information in the form of announcements or reviews. The print has Dutch intertitles, however, so was apparently intended to be shown in the Netherlands.*
Until the print was discovered, all that was known of the film was

De Bertha, Louis H. Chrispijn, 1913. (EYE Film Instituut Nederland)

its title and a plot description. It was therefore a total surprise to discover Annie Bos as the leading actress. Annie Bos was the biggest star of Dutch film in the 1910s, nicknamed "the Dutch Asta Nielsen", though she preferred to compare herself to the Italian actress Francesca Bertini. She played in films until the beginning of the 1920s and ended her career in 1925. In 2007 Pordenone organized a tribute to her work.

De Bertha *was made in 1913 by Maatschappij voor Artistieke Cinematografie (Company for Artistic Cinematography), today better known by the name they adopted a year later, Filmfabriek Hollandia. One of the main film production companies of the time, it was based in Haarlem. Annie Bos played the lead role in most of the films made by Filmfabriek Hollandia during that period.*

The theme of the story is fairly familiar in Dutch plays and films, and is basically the same as the very famous and popular play Op Hoop van Zegen *(In Good Faith), written in 1900 by Herman Heijermans and filmed several times (in 1918, 1924, 1934, and 1986). Though not a direct adaptation of this play,* De Bertha *adopts a similar story, that*

of a ship-owner in financial difficulties who calculatedly sends to sea a ship (the Bertha*) which is unseaworthy but heavily insured.*
Seen in the context of Netherlands film production of the period, the film has some exceptional qualities: speed in the storytelling, excellent camerawork and mise-en-scène*. An example is the scene in the ship-owners' office; in the foreground the owners talk about their financial difficulties, while in the background, through a window, we see Captain Jansen enter the room where his daughter Nelly (Annie Bos) is working. He greets her and then in turn enters the office. There is also great diversity in the use of locations, and much exterior filming. Haarlem, where the production company was based, is used extensively as a background throughout the film. The exterior of the ship-owner's office, where at the end of the film a stone crashes through a window, was actually the office of Filmfabriek Hollandia. Earlier in the film there is a scene with Haarlem station in the background and passing trains. The harbour town where the ship is based is IJmuiden, 15 kilometres from Haarlem: the main characters make the trip by car, before taking off to sea in a boat. The film flirts with modernity and the scientific future through the character of Nelly's neighbour (and love interest) Adolf, who is the inventor of an ingenious communication device that can intercept telegrams. – Rixt Jonkman*

★★★★★

A COUPLE OF DOWN AND OUTS (De twee overgeblevenden)
(G.B. Samuelson, Napoleon Films, GB 1923)
Regia/dir: Walter Summers; *prod:* G.B. Samuelson; *cast:* Rex Davis (Danny Creath), Edna Best (Molly Roarke), George Foley (P.C. Roarke), Philip Hewland; 35mm, 1332 ft., 64' (18 fps); *fonte copia/ print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*
Il monumento londinese agli Animali in Guerra reca una semplice iscrizione: "Non ebbero scelta." Si stima che nel corso della prima guerra mondiale siano morti otto milioni di cavalli, schierati da tutte le parti in conflitto. Allo scoppio della guerra la cavalleria era ancora la regina delle battaglie, ma essa divenne quasi istantaneamente arcaica di fronte ai nuovi orrori rappresentati dalla guerra di trincea e dalla mitragliatrice. Nell'ultima insensata carica di cavalleria, sferrata dall'esercito britannico nel marzo del 1918, solo quattro cavalli su centocinquanta sopravvissero al fuoco delle mitragliatrici tedesche.
Nella Grande Guerra al cavallo spettò un ruolo nuovo e cruciale: quello del più sicuro e affidabile mezzo di trasporto verso la prima linea. Esistono innumerevoli testimonianze dello stretto, e spesso sentimentale, cameratismo, che si creava al fronte tra uomini e animali. *A Couple of Down and Outs* ricorda questo legame, ma anche il diffuso senso di indignazione per la triste fine riservata nel dopoguerra agli gli eroi equini: svenduti in tutta fretta e molti esportati in Belgio come carne destinata al consumo umano (l'unanime avversione britannica per la carne di cavallo ha senza dubbio le sue radici nell'attaccamento dell'intero Paese per quest'animale).
Disoccupato e senza soldi, l'ex soldato Danny Creath (Rex Davis) vede il cavallo assieme a cui aveva combattuto in artiglieria sul punto di essere spedito in un macello del continente. Non gli resta che rubarlo. La fuga dei due è agevolata da una brava ragazza che possiede una stalla e dal padre di lei, un poliziotto pronto a chiudere un occhio. I tre esseri umani e il cavallo (interpretato da due animali differenti) sono in pratica i soli personaggi del film, benché i flashback dedicati al fronte occidentale si distinguano per il vibrante realismo che contraddistingue la prima prova del poeta di guerra dello schermo britannico, Walter Summers (1896-1973). Nato in una famiglia di attori, a diciassette anni entrò nel mondo del cinema come assistente di George Loane Tucker, che all'inizio del conflitto lavorava in Gran Bretagna; a diciotto si arruolò nell'esercito e vi rimase per tutta la guerra. La sua fu una brillante carriera militare: diventò capitano e fu decorato con la croce militare e la Distinguished Service Medal. Poco sappiamo delle sue esperienze belliche, che però segnano in maniera evidente i film muti da lui diretti. Dopo la smobilitazione lavorò per breve tempo per Hepworth e in India, prima di essere ingaggiato in qualità di sceneggiatore da G.B. Samuelson, con cui diresse *Afterglow* (1923). Poi gli venne offerta l'occasione di una regia autonoma e il risultato fu *A Couple of Down and Outs*. Nel 1924 Summers diresse per la Napoleon Films di Samuelson altri tre film: *Who Is the Man?*, *The Cost of Beauty* e *The Unwanted* (quest'ultimo è anch'esso incluso nel programma delle Giornate 2012).
Passato alla British Instructional Films realizzò la straordinaria serie di ricostruzioni belliche per le quali è ricordato ancor oggi: *Ypres* (1925), *Mons* (1926), *Nelson* (1926), *The Battles of the Coronel and Falkland Islands* (1927, rielaborato in versione sonora nel 1932 con il titolo *The Deeds Men Do*) e *Bolibar* (1928). Il suo ultimo film muto è la prima versione di *The Lost Patrol* (1929), di cui John Ford avrebbe realizzato un remake nel 1934. Summers proseguì una carriera ricca di soddisfazioni nel periodo del sonoro, anche se poche delle sue eterogenee opere sono ancora ricordate, tranne il ritorno alle trincee di *Suspense* (1930) e uno dei suoi ultimi film, *The Dark Eyes of London* (1939, con Bela Lugosi). Allo scoppio della seconda guerra mondiale il quarantatreenne Summers si sentì in dovere di riarruolarsi. Non avrebbe più fatto film.
È inevitabile, anche se non rilevante, collegare *A Couple of Down and Outs* a *War Horse*, il film che Steven Spielberg ha recentemente tratto dal romanzo e dal lavoro teatrale di Michael Morpurgo. Kevin Brownlow aveva mostrato il film di Summers a Morpurgo e questi ne fu così entusiasta da far organizzare una proiezione per lo sceneggiatore di Spielberg, che però non vi assistette. *War Horse* è la rievocazione nostalgica dei sentimenti di un'epoca tramontata; *A Couple of Down and Outs* fu realizzato quando quei ricordi erano ancora attuali e brucianti.
L'interprete principale, Rex Davis, ci è quasi ignoto; di lui sappiamo solo che era nato nel 1890. È certo però che rimase sotto le armi per tutta la durata della prima guerra mondiale; nella sua ultima apparizione cinematografica egli interpretò se stesso in *Remembrance* (1928),

film apparentemente realizzato a sostegno della British Legion, in cui comparivano pure il generale Douglas Haig e il principe di Galles (il futuro duca di Windsor). Il suo promettente esordio cinematografico risaliva al 1913, e già alla fine del 1914 gli venivano affidati ruoli importanti nei film di Florence Turner; poi la sua filmografia registra una prevedibile interruzione fino al 1920. Continuò a interpretare parti di rilievo fino al 1927, dopodiché sembra scomparire nel nulla. Casualmente, nel suo ultimo ruolo da protagonista – quello del "soldato solitario" di *Motherland* (1927) – fu diretto da G.B. Samuelson. In *A Couple of Down and Outs* fa invece appena la sua seconda apparizione sullo schermo la deliziosa e spumeggiante Edna Best (1900-1974), che avrebbe avuto una notevole carriera cinematografica e teatrale sia in Inghilterra sia negli Stati Uniti. Dal 1912 al 1930 George Foley (il poliziotto padre di Edna) lavorò in molti film inglesi, specializzandosi in ruoli comici e fungendo regolarmente da spalla nelle commedie di Walter Forde. Come fa notare Kevin Brownlow, un ruolo importante nel film ce l'ha anche l'East End londinese: "Sembra tutto così fresco. In gran parte è stato raso al suolo nel settembre del 1940. Assomiglia alla Londra di Charlie Chaplin ricostruita a Hollywood – specialmente con i poliziotti che corrono su e giù!" – DAVID ROBINSON

London's memorial to Animals in War carries a simple inscription: "They had no choice." On all sides, 8 million horses are estimated to have died during the First World War. When the war broke out, the cavalry was still supreme, but was almost instantly rendered archaic by the new horrors of trench warfare and the machine gun. In a last cavalry charge rashly launched by the British in March 1918, all but 4 of the 150 horses were cut down by the German machine guns.

The new and vital role of the horse in the First World War was as the most reliable form of transport to the front line. There are innumerable records of the close and often sentimental comradeship that grew between men and animals at the front. A Couple of Down and Outs *recalls this kinship, but also the widespread indignation at the fate of the equine heroes after the war, sold off fast and cheap, many exported to Belgium as human food. (The universal British aversion to horsemeat undoubtedly has its roots in the nation's sentimental attachment to the animal.)*

Down-and-out and unemployed ex-soldier Danny Creath (Rex Davis) recognizes his old artillery horse being loaded for shipping to the continental knackers' yard. He has no alternative but to steal him, and the two go on the run, with the support of a friendly girl with a stable, and her policeman father, ready to turn a blind eye. These three humans and the horse (played by two different animals) are virtually the only characters in the film, though the flashbacks to the Western Front have an impressive reality which clearly marks the film out as the first work of the British screen's war poet, Walter Summers (1896-1973). Born into a family of actors, at 17 Summers entered films as an assistant to George Loane Tucker, who was working in Britain at the start of the war. He joined the army at 18 and served throughout the conflict. His service career was distinguished: he rose to the rank of captain and was awarded the Military Cross and the Distinguished Service Medal. We know little of his war experiences but their mark is evident on his silent films. After demobilization he worked briefly for Hepworth and in India, before being hired as a writer by G.B. Samuelson, with whom he also co-directed Afterglow *(1923). Finally Samuelson gave him his chance to direct solo, and the result was* A Couple of Down and Outs. *He went on to direct three more films for Samuelson's Napoleon films in 1924 –* Who Is the Man?, The Cost of Beauty, *and* The Unwanted, *which is also showing in this year's Giornate.*

Moving on to British Instructional Films he made the extraordinary series of war reconstructions for which he is now best remembered: Ypres *(1925),* Mons *(1926),* Nelson *(1926),* The Battles of the Coronel and Falkland Islands *(1927, reissued with sound in 1932 as* The Deeds Men Do*), and* Bolibar *(1928). His last silent film was the first version of* The Lost Patrol *(1929), to be remade by John Ford in 1934. Summers's career continued successfully into the sound period, though few of his heterogeneous films are remembered except for his return to the trenches with* Suspense *(1930), and one of his last films,* The Dark Eyes of London *(1939, with Bela Lugosi). With the outbreak of the Second World War the 43-year-old Summers dutifully re-enlisted in the army. He was never to make another film.*

It is inevitable but not relevant to link A Couple of Down and Outs *with Steven Spielberg's recent film adaptation of Michael Morpurgo's novel and play* War Horse. *Kevin Brownlow recalls that he showed the Summers film to Morpurgo, who was so excited by it that a screening was arranged for Spielberg's writer – who did not however turn up.* War Horse *is a nostalgic recreation of the sentiment of another age.* A Couple of Down and Outs *was made when the memories were still bitterly fresh.*

We know little about the main actor, Rex Davis, except that he was born in 1890; but it is clear that he served through the war, and indeed his last film appearance was as himself in Remembrance *(1928), a film apparently made in aid of the British Legion, in which Earl Haig and the Prince of Wales (later Duke of Windsor) also appeared. His career had begun promisingly in 1913, and he had progressed to be a leading player in Florence Turner films by late 1914, after which there is the predictable break in his filmography until 1920. He continued to get good roles until 1927, after which he entirely disappeared from view. By chance, in his last main role – as the Lonely Soldier in* Motherland *(1927) – he was directed by G.B. Samuelson. This was only the second film role of the spunky and charming Edna Best (1900-1974), who went on to a distinguished theatre and film career both in Britain and the United States. George Foley, who plays her policeman father, was a busy screen actor from 1912 to 1930, specializing in comedy, and a regular foil to the star in Walter Forde comedies. As Kevin Brownlow has pointed out, the background of London's East End also has a starring role: "It seems so very fresh. So much of it was flattened in September 1940. It looks like Chaplin's London as he recreated it in Hollywood – especially with the policemen running through it!"*

DAVID ROBINSON

The Steinhoff Project

FAMILIENTAG IM HAUSE PRELLSTEIN [Riunione di famiglia in casa Prellstein / Family Reunion in the House of Prellstein] (Herrnfeld-Film/Rex-Film, per/*for* Ufa, DE 1927)

Regia/dir: Hans Steinhoff; *prod:* Lupu Pick; *scen*: Viktor Klein, dalla pièce di/*based on the play by* Anton & Donath Herrnfeld; *f./ph*: Curt Courant; *scg./des*: Leo Wiltlin; *cast*: Szöke Szakall (Sami Bambus), Erika Gläßner (Flora Bambus, née Birnbaum), Siegfried Arno (Prellstein), Paul Morgan (David Freundlich), Anton Herrnfeld (Jaromir Schestak), Karl Ettlinger (Moritz Igel), Fritz Spira (Salomon Stern), Ilka Grüning (Seraphine), Max Ehrlich (Nurmi, cameriere/*waiter at Café International*), Henry Bender (giocatore di carte/*card player at Café International*), Paul Rehkopf (fattorino/*telegram boy*), Oskar Sima, Ludwig Stössel (parenti in lutto/*mourning relations*); *première*: 16.12.1927, Ufa-Theater Königstadt, Berlin; *orig. l*: 2040 m.; 35mm, 2010 m., 73' (24 fps); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Familientag im Hause Prellstein è liberamente tratto da una commedia di gran successo del 1905-6 di Anton e Donat Herrnfeld, autori, star e proprietari dello Herrnfeld-Theater, il primo e più importante teatro berlinese di commedie ebraiche prima della Grande Guerra. Il film, girato nel febbraio 1927, fa parte dei *quickie* realizzati dalla Rex-Film per l'Ufa sotto la supervisione di Lupu Pick, l'illustre produttore ebreo, noto per il suo impegno sociale. Il soggetto fu probabilmente scelto in seguito all'affermazione internazionale della pellicola hollywoodiana prodotta da Sam Goldwyn a partire da una commedia ebraica che aveva furoreggiato a Broadway, *Potash and Perlmutter*, e distribuita in Germania dall'Ufa. Alla fine di marzo, Steinhoff dichiarava al direttore della rivista di categoria tedesca *Lichtbild-Bühne* che si apprestava a "dare ancora un'occhiata prima della prima" al suo "film ebraico", prevedendo che questo "delizioso lavoro sarebbe stato favorevolmente accolto dal pubblico e dalla critica, viste le novità che presentava sia come genere sia sotto l'aspetto formale". Lo attendeva però una cocente delusione.

Mentre Steinhoff lavorava a *Prellstein* il consiglio di amministrazione dell'Ufa che aveva commissionato il film venne sostituto da una nuova dirigenza, controllata dal nuovo proprietario dell'azienda, Alfred Hugenberg, magnate dei media ed esponente politico di destra. Verso la fine di aprile, in seguito a una revisione dei rapporti tra Ufa e Rex-Film, il nuovo presidente del consiglio di amministrazione comunicò a Lupu Pick che il film non soddisfaceva "gli standard che ci si aspetta da prodotti da immettere sul mercato [*brauchbare Ware*]". E insistette per ottenere dalla Rex-Film una riduzione del prezzo dato che ben difficilmente per *Prellstein* ci sarebbe stato un pubblico. Dopo reciproche minacce di azioni legali, le parti giunsero infine a un accordo, che però non pare aver soddisfatto gli "uomini nuovi" dell'Ufa: il loro marketing del film dimostra infatti una deliberata volontà di farlo naufragare. Per distribuirlo aspettarono otto mesi. La prima non ebbe luogo in una delle prestigiose sale dell'Ufa nella zona elegante di Berlino, bensì in un cinema del Prenzlauer Berg, un quartiere operaio inglobato nella città solo pochi anni prima. Il "lancio" avvenne senza nessuna campagna pubblicitaria (neppure una segnalazione nelle riviste del settore). Non un soldo fu speso per promuovere l'uscita del film in prima visione, per la quale fu scelta la data del 16 dicembre – il fine settimana prima di Natale, quello in cui notoriamente si registrano gli incassi più bassi dell'anno. Per di più, fu quello uno dei giorni più freddi dell'inverno, per cui ben pochi critici si presero la briga di andare in un remoto cinema di seconda visione per assistere alla prima di un film a basso costo.

I dirigenti dell'Ufa non furono i primi ad avere problemi con *Prellstein*. Nel corso di tutti gli anni Dieci, il testo aveva alimentato roventi polemiche per i toni comici e accentuatamente caricaturali con cui gli Herrnfeld avevano ritratto la vita ebraica. Le organizzazioni ebraiche accusavano i due fratelli di aver messo in ridicolo usanze e comunità ebraiche, fomentando i pregiudizi, mentre gli antisemiti, da parte loro, proclamavano che le rappresentazioni degli Herrnfeld smascheravano il "vero" carattere ebraico. Discussioni analoghe imperversarono quando Steinhoff diresse la versione cinematografica della pièce. La rivista tedesca di categoria *Kinematograph* pubblicò addirittura un articolo anonimo in cui metteva in dubbio l'opportunità di realizzare il film. Con tono minaccioso, si faceva notare ai dirigenti ebrei della Rex-Film che il pubblico tedesco ne sarebbe rimasto offeso e non avrebbe accettato che altre pellicole impiegassero il linguaggio delle opere degli Herrnfeld. Steinhoff e la Rex-Film anticiparono forse tale obiezione poiché – con un'eccezione – evitarono accuratamente di ricorrere al gergo ebraico. Benché il ritmo delle didascalie sia in sintonia con l'ambientazione ebraica del film, la storia non riguarda gli ebrei ma il comportamento umano in generale, vividamente reso dalle splendide interpretazioni di alcuni dei migliori attori di origine ebraica del teatro leggero tedesco. Difficilmente si può immaginare una qualsiasi riunione di famiglia che non contenga elementi della storia di Sami Bambus, il quale simula la propria morte per vendicarsi dell'insopportabile moglie e di Prellstein, cugino di lei e temibile scroccone, lasciando in eredità a entrambi (nonché all'intero clan dei Prellstein) non una fortuna, bensì i debiti accumulati giocando a carte. – Horst Claus

Familientag im Hause Prellstein *is loosely based on a hit comedy from 1905-06 by Anton and Donat Herrnfeld, the authors, stars, and owners of the Herrnfeld-Theater, Berlin's first and foremost pre-World War I Jewish comedy theatre. The film was made in February 1927 as a quota quickie for Ufa by Rex-Film under the supervision of the studio's prominent, socially committed Jewish producer Lupu Pick. The choice of subject seems to have been prompted by the international success of Sam Goldwyn's Hollywood production of the hit Broadway Jewish comedy* Potash and Perlmutter*, distributed in Germany by Ufa. At the end of March, Steinhoff informed the then-editor of the German trade paper* Lichtbild-Bühne *that he was about "to have another look at my Jewish film prior to its premiere" and expected this "charming picture to be well received by critics and*

Erika Gläßner, Siegfried Arno in *Familientag im Hause Prellstein,* Hans Steinhoff, 1927. (Österreichisches Theatermuseum)

audiences alike, as it is new in respect to its genre and form". But he was to be gravely disappointed.

While he was working on Prellstein *the Ufa board of directors that had commissioned it was replaced by new management under the control of the company's new owner, the right-wing politician and media tsar Alfred Hugenberg. Towards the end of April, following a review of Ufa's relationship with Rex-Film, the new board's chairman informed Lupu Pick that the film did not meet "the standards one would expect of marketable goods [*brauchbare Ware*]". As it would hardly attract any audiences, he insisted that Rex-Film reduce their price. After threatening each other with legal action both sides eventually agreed on a settlement. But Ufa's "new men" seem to have been unhappy with the outcome, for their marketing of the film indicates a determination to turn it into a flop.* Prellstein *was not released for another 8 months, and when it opened it was not in one of their prestigious theatres in Berlin's elegant West End, but*

in a cinema in the then-working-class area of Prenzlauer Berg, which had been incorporated into the city only a few years previously. It was "launched" with no advance publicity whatsoever (not even a mention in the trade papers), nor did it receive any financial support for its first-run promotion. The date chosen was 16 December – the weekend before Christmas, notorious for generating the lowest box-office returns of the entire year. As it was also one of the coldest days of the winter, only a few critics bothered to attend the opening night of an inexpensive picture in a remote second-run cinema.
Ufa's managers were not the first who had problems with the "Prellstein" material. Throughout the 1910s it had fuelled controversies surrounding the Herrnfelds' comically exaggerated representations of Jewish life. Jewish organizations had accused the brothers of ridiculing and reinforcing prejudices against Jewish customs and communities, while anti-Semites claimed their performances were revealing the "true" Jewish character. Similar debates raged at the time Steinhoff directed the film version. The German trade paper Kinematograph *even published an anonymous piece questioning the wisdom of making the film. In a threatening tone it warned Rex-Film's Jewish managers that German audiences would be offended by and opposed to films in this tradition, using the language of the Herrnfeld plays. Steinhoff and Rex-Film may have anticipated this, for (with one exception) they avoided any use of Jewish jargon. Though the rhythm of the intertitles is in line with the film's Jewish environment, the story is not one about Jews but about human behaviour in general, brought to life through splendid performances by some of the best German comedy actors of Jewish descent of the time. There can hardly be a family reunion anywhere that does not contain elements of the story of Sami Bambus, who fakes his own death in order to take revenge on his nagging wife and her scrounging cousin Prellstein by leaving them (and the entire Prellstein clan) not a fortune, but the debts he accumulated gambling at cards. – HORST CLAUS*

★★★★★

THE GOOSE WOMAN (L'uomo dal mantello bianco) (Universal-Jewel, US 1925)
Regia/dir: Clarence Brown; *pres:* Carl Laemmle; *scen:* Melville Brown, *ad:* Ray Schrock, Charles Furthman, dal racconto di/*based on the short story by* Rex Beach (1925); *didascalie/titles:* Dwinelle Benthall; *f./ph:* Milton Moore; *scg./des:* E. E. Sheeley, Willam R. Schmitt; *mont./ed:* Ray Curtiss; *aiuto regia/asst. dir:* Charles Dorian; *2nd asst:* Robert Wyler; *cast:* Louise Dresser (Mary Holmes [Marie de Nardi]), Jack Pickford (Gerald Holmes), Constance Bennett (Hazel Woods), Spottiswoode Aitken (Jacob Riggs), George Cooper ("Scoop" Scofield), Gustav von Seyffertitz (Mr. Vogel), George Nichols (Detective Kelly), Marc MacDermott (Amos Ethridge), Kate Price (infermiera della polizia/*police nurse*), Herbert Moulton (reporter), William Orlamond (macchinista/*stagehand*), Andy MacLennan (astante/*bystander*), Clarence Brown (uomo armato/*man with gun*); 35mm, 7500 ft., 91' (22 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Copia restaurata nel 2011 da Robert Gitt, UCLA, a partire da due pellicole 16mm diacetato della Universal destinate all'uso domestico e provenienti dalle collezioni di Kevin Brownlow e The Packard Humanities Institute. / *Restored 2011 by Robert Gitt, UCLA, using two 16mm diacetate Universal Library Show-At-Home prints, from the collections of Kevin Brownlow and The Packard Humanities Institute.*
Servizi di laboratorio forniti da / *Laboratory services by* The Stanford Theatre Film Laboratory.
Preservazione finanziata da / *Preservation funded by* The Packard Humanities Institute.

Ritrovai questo film nel 1958 in un magazzino di pellicole di provincia. Rimasi tanto colpito dalla qualità della sua fattura, da inviare una lettera al regista presso lo Screen Directors Guild di Hollywood. Come prevedevo, non ricevetti risposta. Qualche settimana dopo una telefonata mi annunciò che Clarence Brown, che in quel momento si trovava a Parigi per il Salone dell'Auto, desiderava incontrarmi. Potevo prendere il primo aereo? Vi potete solo immaginare il mio imbarazzo quando il mio proiettore si rifiutò di funzionare, una volta collegato all'impianto elettrico francese. Disperato, chiamai Henri Langlois, che mise generosamente a disposizione la sala della Cinémathèque.
Brown arrivò con la moglie Marion – sua ex segretaria alla MGM. Ci accomodammo in quell'enorme cinema e guardammo *The Goose Woman*. Il regista ci spiegò che il racconto di Rex Beach era ispirato al caso dell'omicidio Hall-Mills, al centro di uno dei più sensazionali processi celebrati in New Jersey. La donna implicata nella vicenda era un'allevatrice di maiali, che cambiava continuamente la propria versione dei fatti: principalmente per questo, il caso non è mai stato risolto.
Quando sullo schermo apparve Constance Bennett in tutta la sua sfolgorante bellezza, Brown mormorò: "Mio Dio, allora era proprio una scemetta"; poi, commentò la scena in cui Marc MacDermott offre alla ragazza una collana, dicendo con accento newyorkese: "Non mi comprerai con le tue perle schifose!"
"Dovemmo setacciare l'intera California e il Nuovo Messico per trovare abbastanza oche per il film. Lanciai persino un appello alla radio. Acquistammo la casetta della Donna delle oche da qualche parte in campagna; era stata veramente abitata ed era magnifica. La trasferimmo in toto nel backlot della Universal per utilizzarla come nostro set.
"Louise Dresser era fantastica come Donna delle oche. Le davo 350 dollari alla settimana. Poi le feci fare la parte della regina Caterina in *The Eagle* per Schenck, a mille dollari alla settimana!"
Le fotografie della Dresser in costume da valchiria risalgono ai tempi in cui lavorava nel vaudeville. Nel film, Louise recita quasi sempre senza trucco: è probabile sia questo il motivo per cui vengono messi

deliberatamente a fuoco certi suoi primi piani. E nell'inserto in cui si toglie la sporcizia dalle unghie, la leggera sfocatura aiuta a renderlo meno impressionante: di solito i film di Hollywood non si occupavano di igiene personale!

Scrive Gwenda Young nella sua biografia di Clarence Brown di prossima pubblicazione: "La Dresser dimostra un'encomiabile mancanza di vanità: accetta con entusiasmo di apparire con un costume di scena sudicio e stracciato e un'acconciatura scarmigliata; la sua interpretazione riflette tutte le sfaccettature del personaggio, dalla sete di vendetta alla vulnerabilità, all'orgoglio ferito. Louise non esita a presentarci Mary Holmes come un personaggio estremamente sgradevole o persino *ripugnante*. Rifiutando il ruolo di madre, e provando apparente piacere per l'angoscia che tale atteggiamento provoca nel figlio, ella sfida apertamente tutto ciò che un'America profondamente legata all'idea del naturale amore materno stimava sacro".

La strada che Louise Dresser percorre con la propria oca è oggi la via principale di Westwood Village, sede centrale dell'UCLA (il cui archivio ha restaurato il film).

Per ottenere la maggior quantità possibile di luce dalle lampade ad arco, gli operatori usavano togliere gli schermi di vetro, che però servivano da barriera contro i raggi ultravioletti. In mancanza di schermi, attori e tecnici correvano il rischio di contrarre una dolorosissima forma di congiuntivite (Klieg eyes) che obbligava a sospendere il lavoro e a rinchiudersi in una stanza buia. Jack Pickford ne soffrì in forma tanto grave che si temette dovesse perdere la vista. Brown si mise a girare le scene senza di lui e poiché l'attore non guariva, la lavorazione fu sospesa per cinque settimane. Gwenda Young ipotizza che fosse una scusa per nascondere l'alcolismo di Jack Pickford (che sarebbe morto nel 1933, a 36 anni).

Quando la proiezione di *The Goose Woman* terminò e le luci si riaccesero, Brown si girò verso di me con uno smagliante sorriso e disse: "Non sapevo di essere così bravo!"

Andammo in taxi al suo albergo – il George V – dove tirai fuori il registratore, ma solo per sentirmi dire che Brown non gradiva essere registrato. Deciso comunque a catturare ogni sua parola, nascosi il microfono sotto la tovaglia mangiando con una mano sola. A quanto pare, nessuno se ne accorse.

Brown era diffidente, sospettoso e alquanto freddo: multimilionario, sembrava più un uomo d'affari che un artista. Non mi sorprende che Greta Garbo lo prediligesse; la sua opera autorizza a definirlo uno dei registi più sensibili di Hollywood. Mi raccontò della profonda ammirazione che nutriva per Maurice Tourneur, che lo aveva avviato alla carriera cinematografica – "Era il mio dio" – e rimasi colpito dai toni commossi con cui rievocava la sua vita a Fort Lee, cinquant'anni prima.

Aveva lavorato come meccanico presso la Brownell Motor Car Company di Birmingham, in Alabama, ditta di cui Jack Pickford esibisce un volantino pubblicitario entrando nella baracca della madre. Per una curiosa coincidenza, anche lo *story editor* della Universal si chiamava Brownell. La sua fidanzata era la sceneggiatrice Frederica Sagor, che aveva acquistato i diritti dell'opera di Rex Beach specificamente per Brown quando aveva avuto sentore che la Universal si apprestava a licenziarlo.

Fu proprio *The Goose Woman* a propiziare il mio incontro con Mary Pickford. Ella desiderava rivedere il fratello e quindi le proiettai il film durante una delle sue visite a Londra. Ne fu conquistata. Se l'avesse visto all'epoca, mi disse, avrebbe ingaggiato Clarence Brown per dirigere il suo film successivo. Ma è possibile che le sia sfuggito un film in cui suo fratello recitava in una parte così importante? Dopo tutto aveva scelto Gustav von Seyffertitz per *Sparrows*, pellicola diretta da William Beaudine e chiaramente influenzata da *The Goose Woman*. D'altra parte, questo film era debitore della versione del 1922 di *Tess of the Storm Country* con l'attrice nel ruolo principale e la regia firmata da John S. Robertson.

Buster Keaton mi confidò di aver ingaggiato Donald Crisp per dirigere *The Navigator* nella convinzione che fosse lui il regista di *The Goose Woman*. Un altro film basato sull'omicidio Hall-Mills, o piuttosto sul modo in cui se ne occupò la stampa, è *Five Star Final* di Mervyn LeRoy (1931). Anche *The Bellamy Trial* di Monta Bell (1929) è ispirato a questo caso. *The Goose Woman* è stato rifatto con il titolo di *The Past of Mary Holmes* (1933), prodotto da David Selznick, diretto da Harlan Thompson, illuminato da Charles Rosher e interpretato da Helen MacKellar. "Nel tentativo di migliorare il finale originale", scrive William K. Everson, "in questo film la Donna delle oche si improvvisa detective e dà personalmente la caccia all'assassino".

Negli anni Quaranta, la Universal Pictures ordinò di distruggere i negativi dei film muti conservati nei propri depositi del New Jersey, a eccezione di *The Hunchback of Notre Dame* con Lon Chaney e appunto di *The Goose Woman*. Quest'ultimo risultava però già decomposto.

Ancor oggi mi chiedo come mai una copia di un film così prestigioso sia finita nella provincia inglese. Ma sono contentissimo che le cose siano andate così. Cinquantaquattro anni fa, mi ricordo di aver pensato che se esistevano altri film muti americani belli come questo, avrei volentieri passato la vita a cercarli: è più o meno quello che è successo. – Kevin Brownlow

I found this film in a provincial film library in 1958. I was so impressed by the way it was made, I sent a letter to its director c/o the Screen Directors Guild in Hollywood. As expected, I got no answer. A few weeks later I had a phone call saying that Clarence Brown, currently visiting Paris for the Motor Show, was willing to see me. Could I fly over at once? Imagine my embarrassment when my projector refused to work on the French system. In desperation, I called Henri Langlois of the Cinémathèque, and he generously offered his theatre.

Brown arrived with his wife, Marion – his former secretary from M-G-M – and we sat in the huge Cinémathèque theatre and watched The Goose Woman.

Brown told us that the Rex Beach short story had been inspired by

the Hall-Mills murder case, one of the most famous trials in New Jersey. The woman implicated in that had been a pig woman, who kept changing her account. Thanks largely to her, the case remains unsolved.

On the screen appeared the incredibly beautiful Constance Bennett. "My God, she was a Dumb Dora in those days," muttered Brown. And when Marc MacDermott offers her a necklace, Brown lapsed into New Yorkese: "Ya cain't buy me wit' your stinkin' poils!"

"We had to search the whole of California and New Mexico to get enough geese for the picture. I even broadcast an appeal on the radio. We bought the Goose Woman's cottage off in the country somewhere; it had been lived in and it looked great. We moved the whole thing to the Universal backlot for our set.

"Louise Dresser was great as the Goose Woman. I paid her 350 dollars a week. I used her again as Queen Catherine in The Eagle*, for Schenck, and this time I paid her a thousand a week!"*

The photographs of Dresser in Valkyrie costume dated from her days in vaudeville.

Dresser played most of her part without makeup. This was probably the reason why the focus was deliberately thrown on some of her closeups. And on the insert of dirt being removed from her nails, less than sharp focus helped reduce the shock; Hollywood films never normally dealt with personal hygiene!

In her forthcoming biography of Brown, Gwenda Young writes: "Dresser showed a remarkable lack of vanity, enthusiastically donning a costume of filthy, torn clothing and a disheveled hair-style, and turning in a performance that registered both her character's vindictiveness and her vulnerability and hurt pride. Dresser doesn't shy away from presenting Mary Holmes as a most unsympathetic, even repellent *character. In her rejection of the mothering role, and in her apparent enjoyment of the distress that this provokes in her son, she presents an overt challenge to all that was deemed sacred in an America that was deeply attached to notions of natural mother love."*

The lane down which Louise Dresser marches with her goose is now the main street of Westwood Village, headquarters of UCLA (whose archive restored the film).

To squeeze as much light as possible out of their arc lights, cameramen would remove the glass shields. This served as a barrier for ultra-violet rays; now cast and crew were in danger of Klieg Eyes, an excruciatingly painful ailment which meant you had to stop work and retreat to a darkened room. Jack Pickford suffered so seriously it was thought he would go blind. Brown switched to scenes which did not require him, and when he still hadn't recovered, the production had to shut down for five weeks. Gwenda Young suggests that this may have been cover for Jack Pickford's alcoholism (he would die at 36 in 1933).

As The Goose Woman *faded out and the lights came up, Brown turned to me with a broad grin and said, "I didn't know I was that good!"*

We took a cab to his hotel – the George V – where I produced my recorder, only to be told that Brown didn't want his memories taped. Determined to capture his every word nonetheless, I concealed the microphone beneath the tablecloth and ate with one hand. He didn't seem to notice.

Brown was wary, suspicious, and rather cold. A multi-millionaire, he seemed more businessman than artist. I'm not surprised he was Garbo's favourite; his work marked him as one of the most sensitive directors in Hollywood. He told me of his deep admiration for Maurice Tourneur, who had given him his start in pictures – "he was my god" – and I was impressed by the emotion he displayed as he recalled his life at Fort Lee, 50 years earlier.

He had been a mechanic for the Brownell Motor Car Company, in Birmingham, Alabama, whose leaflet Jack Pickford flourishes when he enters his mother's shack. By coincidence, the story editor at Universal was also called Brownell. His girlfriend was screenwriter Frederica Sagor, who had bought the Rex Beach property especially for Brown when she heard the Universal front office was going to drop him.

It was The Goose Woman *that brought about my encounter with Mary Pickford. She wanted to see her brother again and so I ran the picture during one of her visits to London. She was fascinated. Had she seen it at the time, she said, she would have hired Clarence Brown to direct her next picture. But would she have missed it, with her brother in such a prominent part? She cast Gustav von Seyffertitz in* Sparrows*, after all, and that picture, directed by William Beaudine, betrays the influence of this one. On the other hand, this film owed something to her 1922 version of* Tess of the Storm Country*, directed by John S. Robertson.*

Buster Keaton told me he hired Donald Crisp to direct The Navigator *because he thought he had directed* The Goose Woman*. Another picture based on the Hall-Mills murder, or at least the press reaction to it, was Mervyn LeRoy's* Five Star Final *(1931). Monta Bell's* The Bellamy Trial *of 1929 was also based on the case.* The Goose Woman *was remade as* The Past of Mary Holmes *(1933), produced by David Selznick, directed by Harlan Thompson, photographed by Charles Rosher, with Helen MacKellar. "Trying to improve on the ending of the original," wrote William K. Everson, "it had the Goose Woman playing detective and tracking down the killer herself."*

In the 1940s, Universal Pictures ordered the destruction of the silent negatives in their New Jersey vaults, all except the Lon Chaney Hunchback of Notre Dame *and* The Goose Woman*. They were told the latter had already decomposed.*

I am still puzzled as to how such a lavishly-made print could have ended up in a provincial film library in England. But I am deeply grateful that it did. I remember thinking, 54 years ago, that if there were any more American silents as good as this one, I would happily spend the rest of my life looking for them. And that, more or less, is what has happened. – Kevin Brownlow

★★★★★

JENSEITS DER STRAßE (Harbor Drift) [Dall'altra parte della strada] (Prometheus-Film Verleih- und Vertriebs-GmbH, Berlin, DE 1929)
Regia/dir: Leo Mittler, [Albrecht Viktor Blum (non accreditato/*uncredited*)]; *prod:* Willi Münzenberg; *scen:* Jan Fethke; *f./ph:* Friedl Behn-Grund; *scg./des:* Robert Scharfenberg, Carl P. Haacker; e*ff. sp./spec. eff:* Eugen Schüfftan (trucchi/*trick process*), Fritz Maurischat (disegni per procedimento Schüfftan/*design for Schüfftan process*); *consulente artistico/artistic adviser:* Willy Döll; *aiuto regia/asst. dir:* Julius Oblatt; *dir. prod./prod. mgr:* Dimitri Roschanski; *cast:* Lissy Arna (prostituta/*prostitute*), Paul Rehkopf (mendicante/*beggar*), Fritz Genschow (disoccupato/*unemployed man*), Siegfried Arno (ricettatore/*dealer in stolen goods*), Friedrich Gnaß (marinaio/*sailor*), Margarete Kupfer (ostessa/*proprietress*), Dietrich Henckels; *riprese/filmed:* 6-7.1929 (Jofa-Ateliers Berlin-Johannisthal; Rotterdam; Berlin); *data v.c./censor date:* 20.09.1929, B.23519, Jv. (2015 m.; 2028 m. prima della censura/*before censorship*); *première:* 10.10.1929, Berlin (Atrium); 35mm, 1939 m., 93' (18 fps); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Didascalie in tedesco / *German intertitles.*
Insolitamente anticipatore delle conseguenze della crisi economica, *Jenseits der Straße* uscì a Berlino il 10 ottobre 1929, solo due settimane prima del crollo della borsa di Wall Street. Il titolo inglese *Harbor Drift* (Detriti del porto) è particolarmente azzeccato perché mantiene il senso del titolo di lavorazione, *Bettler, Dirne und Matrose* (Mendicante, prostituta e marinaio). Ambientato in una città portuale tedesca, il film narra di esseri umani alla deriva – cruda metafora di quello che Marx e Engels chiamavano *lumpenproletariat*, un sottoproletariato fatto di mendicanti, prostitute, truffatori e "altri relitti della società" privi di coscienza di classe e pertanto estranei alla lotta organizzata. Pur inserendosi nel popolare filone weimariano dei "film di strada" (esemplificato da titoli come *Die Straße* o *Asphalt*), più che sul pericoloso richiamo della strada *Jenseits der Straße* si concentra sull'estrema povertà degli strati inferiori del proletariato. Al contrario di *Mutter Krausens Fahrt ins Glük* di Phil Jutzi, che uscì due mesi dopo, *Jenseits der Straße* non vede la possibilità di un'alternativa proletario-rivoluzionaria; i suoi miseri personaggi vivono al di fuori della sfera sociale. Quest'assenza di zelo missionario è abbastanza curiosa, dato che il film era stato prodotto dalla Prometheus-Film di Willi Münzenberg, il cui scopo specifico era proprio quello di promuovere il cinema progressista proletario. Fondata nel 1925, la società si dedicò principalmente all'importazione dei film rivoluzionari sovietici (ad esempio, *Bronenosec Potëmkin* di Eisenstein e *Mat'* di Pudovkin, entrambi del 1926), ma produsse anche alcuni lungometraggi in proprio, tra cui *Jenseits der Straße*, *Mutter Krause* e *Kühle Wampe* (Slatan Dudow, 1932). Alla fine, la visione alternativa, proletaria di Münzenberg non poté competere con l'opulento e potente impero dell'Ufa di Hugenberg. Il budget per *Mutter Krause* dovette essere drasticamente ridotto perché la produzione di *Jenseits der Straße* aveva sforato sui tempi, e nel 1932, durante la lavorazione di *Kühle Wampe*, la Prometheus-Film dichiarò bancarotta.

La trama di *Jenseits der Straße* è incentrata sulla ricerca di una scintillante collana di perle che simboleggia un diverso tipo di vita – una vita fatta di soldi, lussi ed eccessi. La vicenda inizia quando una prostituta vede un mendicante raccogliere per strada una collana e induce un amico disoccupato a sottrargliela. La sordida vicenda di miseria e cupidigia si conclude con il mendicante braccato che si annega accidentalmente, stringendo ancora tra le dita la sua collana – un'imitazione senza alcun valore, come si scoprirà.
Il film si astiene da qualsiasi analisi psicologica e i suoi personaggi sono usati come "tipi" senza nome: "il mendicante", "la prostituta", ecc. Vi sono anche incluse riprese di paesaggi industriali per collocare gli individui nel loro milieu sociale e al contempo allargare il discorso sull'imponente e corrosivo potere del capitalismo. Parte di queste sequenze, nello stile costruttivista di Dziga Vertov, sono attribuite a Albrecht Viktor Blum, che era stato incaricato di dirigere *Jenseits der Straße* prima di essere rimpiazzato (per motivi di salute) da Leo Mittler, sconosciuto regista teatrale austriaco. Blum si era trovato al centro di una controversia quando in un suo film di compilazione del 1928, *Im Schatten der Maschinen*, aveva incorporato interi passaggi di un documentario di Vertov del 1928, *Odinadcatyj* (L'undicesimo anno). Paradossalmente, fu Vertov a doversi difendere dalle accuse di plagio quando nel 1929 andò a Berlino.
La vicenda criminosa che vede coinvolti il mendicante e la prostituta è racchiusa in una cornice narrativa pure imperniata sulla prostituta. Seduta da sola in un caffè all'aperto, la donna viene introdotta attraverso una soggettiva ravvicinata dei suoi stivali, alti fino al ginocchio, strettamente allacciati e dal tacco alto. Lì accanto, un corpulento borghese con un sigaro – una caricatura uscita direttamente dalle pagine di George Grosz – sbircia feticisticamente le sue gambe fingendo di leggere il giornale. Simili scene di commercio sessuale facevano parte del contesto urbano della Germania di Weimar, dove la prostituzione per strada era molto diffusa. Nel 1927, una nuova legge per combattere le malattie veneree aveva depenalizzato la prostituzione, e nella sola Berlino si ritenevano attive non meno di centomila passeggiatrici. A mo' di beffa nei confronti dello spettatore, il film distoglie l'attenzione dall'incontro tra la prostituta e il potenziale cliente, per panoramicare sul giornale che l'uomo tiene sollevato per schermare le sue occhiate lascive. Dopo aver esplorato molte pagine e fotografie, la cinepresa si ferma su un trafiletto di cronaca, una misteriosa vicenda su un vecchio ripescato dalle acque, probabilmente vittima di un omicidio. La prima didascalia si chiede: "Milioni di copie di giornali ogni giorno. Centinaia di migliaia di notizie… ogni giorno. Centinaia di migliaia di destini… Chi vi presta la minima attenzione tra un sigaro e un caffè?" Il film risponde alla domanda staccando dal giornale su una strada molto animata, con la casa del vecchio, un mendicante, la cui morte ha ispirato l'articolo di cronaca. Investigando sul suo destino, il film presenta la vita dell'uomo come una storia che fa già parte del passato. La fine è rivelata all'inizio – una tecnica narrativa che rafforza il senso di immutabilità e predestinazione, ma che è anche un espediente

retorico teso a incoraggiare una lettura critica socio-analitica da parte dello spettatore.
Alla fine del lungo flash-back, il film ritorna sulla scena iniziale del caffè sulla strada come se il tempo non fosse trascorso. L'uomo col sigaro ripone il giornale e finalmente incontra lo sguardo della prostituta (che noi conosciamo dalla vicenda criminale). I due lasciano il caffè senza aver scambiato una sola parola. Una sequenza girata da una prospettiva che fa sparire il corpo snello della ragazza dietro l'addome grottescamente protuberante dell'uomo conclude il film – con la prostituta e il cliente che escono semplicemente dal fotogramma. Un'ultima inquadratura mostra la sporcizia che si ammucchia in una strada deserta. Nessun suicidio o redenzione melodrammatica: il film rifiuta una conclusione. La prostituta resta una prostituta, e la vita continua. Il film registra come un mero dato di fatto che le forze del mercato capitalista sono più forti di qualsiasi desiderio di cambiamento perché i desideri stessi sono dettati dal capitalismo. I critici del giornale comunista *Die Rote Fahne* si chiesero giustamente perché il film non desse qualche barlume di speranza, almeno all'operaio senza lavoro, di trovare solidarietà in una lotta di classe organizzata. Al contrario di *Mutter Krause*, *Jenseits der Straße* non mostra marce collettive verso un nuovo futuro.
Uno degli atout del film è l'innovativa fotografia del cameraman Friedl Behn-Grund, che si appropria delle tecniche del cinema astratto e sperimentale inventando nuovi modi espressionisti di manipolare la luce. Le ombre scure chiazzate di luce e l'illuminazione spettrale degli alberi agitati dal vento su uno sfondo nero tendono a creare un'atmosfera da incubo, spaventosa e densa di premonizioni. Una macchina da presa spesso instabile cerca angolazioni insolite che propongano prospettive distorte; i primi piani sfocati suscitano un senso di panico. (Sul piano stilistico, *Jenseits der Straße* presenta molte similitudini con il cortometraggio sperimentale di Ernö Metzner, *Polizeibericht Überfall*, che era uscito nell'aprile 1929.) Il montaggio rapido delle sequenze segue le regole che la scuola russa aveva reso abituali in tutto il cinema proletario fin dalla "prima" berlinese di *Bronenosec Potëmkin* nel 1926.
Jenseits der Straße usa il sesso e il crimine per attirare l'attenzione sui costi umani del capitalismo ma, in linea con i dettami della Nuova Oggettività, rigetta ogni speranza romantica di una rivoluzione sociale. Il suo sguardo disilluso e duro anticipa l'universo cupo e privo di romanticismo del film noir americano degli anni '40, che non a caso diverrà il naturale approdo per i cineasti di Weimar in esilio.

ANTON KAES

Uncommonly prescient about the social consequences of economic distress, Leo Mittler's Jenseits der Straße *(literally, "Beyond the Street") opened in Berlin on 10 October 1929, just two weeks before the Wall Street stock market crash. The film's English title,* Harbor Drift*, is well chosen because it retains a sense of the film's working title,* Bettler, Dirne und Matrose *(Beggar, Prostitute, and Sailor). Set in a German harbor town, the story deals with human drift, a harsh metaphor for what Marx and Engels called the* lumpenproletariat *(rag- or rogue-proletariat), whose members – beggars, prostitutes, crooks, and "other flotsam of society" – lack class consciousness and are therefore lost to organized struggle. Although* Harbor Drift *follows Weimar's popular "street film" genre (as exemplified by* The Street *or* Asphalt*), it focuses less on the dangerous lure of the street than on the crushing poverty of the lowest layers of the proletariat. In contrast to Phil Jutzi's* Mother Krause's Journey to Happiness*, which premiered two months later,* Harbor Drift *does not hold out the possibility of a proletarian-revolutionary alternative; its poverty-stricken characters are shown to live outside the political sphere.*
This absence of missionary zeal is curious, because the film was produced by Willi Münzenberg's Prometheus-Film, whose express purpose was to promote progressive proletarian cinema. Founded in 1925, the company focused on importing revolutionary Soviet films (e.g., Eisenstein's Battleship Potemkin *and Pudovkin's* Mother*, both 1926), but also produced a few feature films on its own, such as* Harbor Drift*,* Mother Krause*, and* Kuhle Wampe *(Dudow, 1932). In the end, Münzenberg's alternative proletarian vision could not compete with Hugenberg's plush and powerful Ufa empire. The budget for* Mother Krause *had to be cut because of* Harbor Drift*'s production overruns, and in 1932, in the midst of the production of* Kuhle Wampe*, Prometheus-Film declared bankruptcy.*
Harbor Drift*'s narrative centers around the quest for a glitzy pearl necklace that symbolizes a different kind of life – one of money, luxury, and extravagance. The story begins when a beggar finds the necklace and is seen stealing it by a prostitute. She demands that her unemployed friend steal it back from the beggar. The sordid tale of poverty and greed ends when the beggar is chased and accidentally drowns, still clutching his pearl necklace – a worthless imitation, as it turns out. The film refrains from psychologizing its characters, whom it uses as types without names ("the beggar", "the prostitute", etc.).*
Harbor Drift *also includes shots of industrial landscapes to place the individuals in their social milieu and to suggest a larger story about capitalism's imposing, albeit corrosive, power. Some of this footage, in the style of Dziga Vertov's constructivism, is attributed to Albrecht Viktor Blum, who had been designated to direct* Harbor Drift *before he was replaced (because of illness) by Leo Mittler, an unknown Austrian theatre director. Blum had been the center of controversy when his 1928 compilation film* Im Schatten der Maschinen *(In the Shadow of Machines) incorporated whole passages from Vertov's 1928 documentary* The Eleventh Year*. (Ironically, during a visit to Berlin in 1929, it was Vertov who had to defend himself against charges of plagiarism.)*
The crime story involving the beggar and prostitute is embedded in a framing story that also features the prostitute. Sitting by herself at an outdoor café, silently soliciting, she is introduced through point-of-view close-ups of her knee-high, tightly laced, high-heeled boots. Nearby, a corpulent bourgeois with a cigar – a caricature straight from the pages of George Grosz – ogles her fetishized legs while pretending to read the paper. Such scenes of sexual commerce were part of urban life in Weimar Germany, where open prostitution was common. A

new Law for Combating Venereal Diseases in 1927 had decriminalized prostitution, and it is reported that Berlin had no fewer than 100,000 streetwalkers. As if to tease the viewer, the film draws away from the encounter between prostitute and potential customer, and instead tracks in on the newspaper he holds up to shield his lecherous glances. After scanning many pages and pictures, the camera comes to rest on a brief news item, a mysterious story about an old man who was pulled out of the water, obviously the victim of a crime. The first intertitle had asked: "Millions of newspaper copies every day. Hundreds of thousands of notices … every day. Hundreds of thousands fates … Who gives these any thought between coffee and cigars?" The film answers the question by cutting from the newspaper to a bustling street, the home of the old man, a beggar, whose death occasioned the report. Investigating his fate, the film presents the man's life as a story that is already past. The end is revealed at the beginning – a narrative technique that reinforces a sense of immutability and predetermination, but also a rhetorical device that encourages a sociological, critical-analytical spectatorial position.

At the conclusion of the extended flashback, the film returns to the street scene from the beginning as if no time had passed. The man with the cigar puts the newspaper away and finally makes eye contact with the prostitute (whom we recognize from the crime story). Both leave the café without exchanging a word. Shot from an angle that makes her slim body disappear behind the man's grotesquely protruding abdomen, the film ends with the prostitute and her customer simply walking out of the frame. One final shot shows trash drifting down an empty street. No suicide or melodramatic redemption: the film refuses closure. The prostitute remains a prostitute, and life goes on. The film coolly registers the fact that the forces of the capitalist market are stronger than any desires for change because the desires are themselves defined by capitalism. The critic of the Communist paper Die Rote Fahne *rightfully wondered why the film didn't provide a glimmer of hope, at least for the unemployed worker, to find solidarity in organized class struggle.* Harbor Drift*, in contrast to* Mother Krause*, shows no marching towards a new future.*

The most remarkable feature of this film is Friedl Behn-Grund's innovative camerawork, which appropriates experimental and abstract film techniques and invents new expressionist ways to manipulate light. Dark shadows punctured by splotches of light and eerily lit wind-swept trees set against a black background create a nightmarish atmosphere of fear and premonition. An often unsteady camera seeks unusual angles to display distorted perspectives, and out-of-focus close-ups conjure up a sense of panic. (Stylistically, Harbor Drift *has much in common with Ernö Metzner's experimental short* Polizeibericht Überfall*, which appeared in April 1929.) The film's rapid-cut montage sequences follow the Russian School of editing that had become customary for all proletarian filmmaking since* Battleship Potemkin*'s Berlin premiere in 1926.* Harbor Drift *uses sex and crime to draw attention to the human cost of capitalism, but in line with the tenets of New Objectivity, it rejects any romantic hope for a social revolution. Its disillusioned and hardened look at the world foreshadows the dark and gritty universe of 1940s American film noir, which unsurprisingly became a haven for Weimar cinema in exile. – Anton Kaes*

★★★★★

Premio Jean Mitry – Pierre Étaix

RUPTURE (C.A.P.A.C., FR 1961)

Regia/dir: Pierre Étaix, Jean-Claude Carrière; *prod:* Paul Claudon; *mus:* Jean Paillaud; *f./ph:* Pierre Levent, *asst.* Jean-Jacques Flori; *mont./ed:* Léonide Azar, *asst.* Madeleine Bibollet; *sd:* Jean Nény; *cast:* Pierre Étaix, Anne-Marie Royer, Anny Nelsen; 35mm, 376 m., 13' (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma / Fondation Groupama Gan pour le Cinéma, Paris.

Restauro/*Restoration:* Studio 37, Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma.

Per festeggiare l'assegnazione del premio Jean Mitry 2012 a Pierre Étaix – nel suo duplice ruolo di maestro della commedia muta e di restauratore della propria opera – presentiamo *Rupture*, il suo primo cortometraggio muto, scritto e diretto nel 1961 con un altro debuttante dello schermo, Jean-Claude Carrière. Nato nel 1928, Étaix lasciò la nativa Roanne per lavorare a Parigi dapprima come illustratore e in seguito anche come attore solista di cabaret e di music-hall, con sporadiche incursioni nel circo come partner del clown Nino Fabbri. Nel 1954 incontrò Jacques Tati, con cui avrebbe lavorato per quattro anni consecutivi come pittore di scena, gagman, e aiuto-regista di *Mon oncle*, dove apparve anche in un piccolo ruolo non accreditato. Nel periodo trascorso con Tati collaborò con il giovane scrittore Jean-Claude Carrière alla novellizzazione di *Les vacances de M. Hulot* e di *Mon oncle*, scritta da Carrière e illustrata da Étaix. I due trovarono un'intesa immediata e s'imbarcarono insieme nella loro prima avventura cinematografica, *Rupture*. La loro seconda collaborazione, *Heureux anniversaire* (1962) vinse sia l'Oscar che il BAFTA per il migliore cortometraggio.

La partnership tra Étaix attore-regista e Carrière sceneggiatore continuò anche quando il secondo intraprese la sua storica collaborazione con Luis Buñuel (e, *inter alia*, con Forman, Malle, Wajda, Brook e Schlöndorff); insieme realizzarono i lungometraggi *Le soupirant* (1962), *Yoyo* (1965), *Tant qu'on a la santé* (1966) e *Le grand amour* (1969), dove Étaix ebbe al fianco la sua prima moglie, Annie Fratellini (1932-1977), l'erede di una grande tradizione di artisti circensi che fu la prima donna clown di Francia e la fondatrice, con Étaix, della prima scuola nazionale di circo.

In virtù del loro parco uso dei dialoghi, questi film furono un miracoloso revival dell'arte della commedia muta, e, ospitati nei maggiori festival mondiali, accolsero ovunque i favori unanimi di pubblico e di critica. Étaix fu considerato da molti un artista dello stesso rango del suo primo maestro, Tati.

Poi, all'improvviso, dopo un quinto titolo, *Pays de Cocagne* (1971) sia Étaix che i suoi film sparirono praticamente dallo schermo. Solo in seguito si saprà che a causa di un improvvido vincolo contrattuale aveva perso i diritti sui film e che il nuovo proprietario aveva deciso di toglierli dalla circolazione. Étaix riprese la sua attività di clown e scrisse numerosi libri; ma due generazioni di cinefili non hanno conosciuto neppure il nome di questo grande maestro della commedia muta. Il suo è stato un fenomeno di singolare drammaticità nella storia del cinema. Poi, per fortuna, è arrivato un seppur tardivo lieto fine. Nei primi anni del secolo corrente, la questione dei diritti si è risolta e Pierre Étaix è riuscito a ottenere il sostegno della Fondation Groupama Gan pour le Cinéma e della Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma. Il materiale era stato mal conservato per oltre quattro decenni e le due fondazioni hanno intrapreso il restauro dei film in collaborazione con Studio 37 e con la costante consulenza dello stesso Étaix. Il risultato – cinque lungometraggi e tre corti – è stato finalmente editato in DVD nel 2010, con un delicato e significativo documentario sul cineasta curato dalla moglie Odile Étaix.

A oltre mezzo secolo di distanza, l'impeccabile *Rupture* non appare per nulla datato (se si esclude l'apparizione dell'ormai estinto uso di penna e calamaio). La comicità è puramente visiva, accentuata solo dallo score musicale di Jean Paillaud e dai brillanti effetti sonori. E anche se il bel volto scarno e l'espressione assorta di Étaix invitano al facile paragone con Keaton, le similitudini sono del tutto irrilevanti. Étaix è preziosamente unico nella sua solitaria e coraggiosa battaglia contro gli impicci che affliggono questo universo sotto forma di incroci stradali, inchiostro, pennini, amore, francobolli, attaccapanni, morte, lembi di buste che non stanno attaccati, sedie a dondolo e forza di gravità. – DAVID ROBINSON

To mark the presentation of the 2012 Jean Mitry Award to Pierre Étaix – in his dual role as a master of silent comedy and as restorer of his own oeuvre *– the Giornate is screening his first comedy short, co-written and co-directed with another screen debutant of 1961, Jean-Claude Carrière. Born in 1928, Étaix left his native Roanne to work in Paris as an illustrator and in time solo performer in cabaret, music hall, and circus, where he partnered the clown Nino Fabbri. In 1954 he met Jacques Tati, with whom he was to work for four years as artist, gagman, and assistant director on* Mon Oncle*, in which he makes an uncredited appearance. Working with Tati he collaborated with the young writer Jean-Claude Carrière on novelizations of* Les Vacances de M. Hulot *and* Mon Oncle*, written by Carrière and illustrated by Étaix. The two found an instant rapport and embarked together on their first film venture,* Rupture*. Their second collaboration,* Heureux Anniversaire *(1962), won both the 1963 Oscar and the BAFTA award for Best Short Film.*

Their partnership as actor-director and writer continued at the same time as Carrière embarked on his historic collaboration with Luis Buñuel (he was also to work, inter alia*, with Forman, Malle, Wajda, Brook, and Schlöndorff); together they made the features* Le Soupirant *(1962),* Yoyo *(1965),* Tant qu'on a la santé *(1966), and* Le Grand Amour *(1969), in which Étaix was partnered by his first wife, Annie Fratellini (1932-1997), who came from a great circus dynasty to become France's first female clown and the founder, with Étaix, of the country's first circus school. With their sparse use of dialogue, the films were a miraculous revival of the art of silent comedy. They were all festival favourites and hugely popular with critics as with audiences. Étaix was seen by many as the peer of his first master Tati.*

Then abruptly, after a fifth feature, Pays de Cocagne *(1971), both Étaix and his films virtually disappeared from the screen. Later it emerged that through some improvident contractual deal he had lost control of the rights, and the eventual owner chose to suppress the films. Étaix returned to live clowning, and wrote many books; but two generations of cinephiles were not even aware of the name of this great master of silent comedy. It was a unique and tragic phenomenon of film history. But it was to have a late happy ending. In the early years of this century, the rights situation was resolved, as Pierre Étaix secured the support of Fondation Groupama Gan pour le Cinéma and Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma. The film material had been badly kept over four decades, and the Fondations undertook the restoration of the films, in collaboration with Studio 37 and with constant consultation with Étaix himself. The result – five features and three shorts – were finally issued on DVD in 2010, with a sensitive and revealing documentary on the filmmaker by his wife, Odile Étaix.*

Rupture *is undated after more than half a century (apart from depicting such extinct usages as pen-and-ink) and faultless. The comedy is purely visual, only enhanced by Jean Paillaud's score and the witty sound effects. Though Étaix's lean and handsome face and self-absorption inevitably invite comparisons with Keaton, they are irrelevant: Étaix is himself and unique, as he battles, brave and alone, with the hazards that afflict this universe, like road-crossings, ink, pen nibs, love, postage stamps, coat hangers, death, non-adhering envelope flaps, rocking chairs, and the force of gravity. – DAVID ROBINSON*

★★★★★

THE SPANISH DANCER (La gitana) (Famous Players-Lasky Corp., *dist:* Paramount Pictures, US 1923)

Regia/dir., prod: Herbert Brenon; *pres:* Adolph Zukor; *scen., ad:* June Mathis, Beulah Marie Dix, dalla pièce/*from the play* "Don César de Bazan" (1844) di/*by* Adolphe d'Ennery & Philippe François Pinel Dumanoir, basata su personaggi di/*in turn suggested by characters from the play* "Ruy Blas" (1838) di/*by* Victor Hugo; *f./ph:* James Howe [James Wong Howe]; *mont./ed:* Helene Warne; *scg./des:* George Hopkins(?); *cost:* Howard Greer; *cast:* Pola Negri (Maritana), Antonio Moreno (Don Caesar de Bazan), Wallace Beery (il re/*King Philip IV*), Kathlyn Williams (la regina/*Queen Isabel*), Adolphe Menjou (Don Salluste), Gareth Hughes (Lazarillo), Edward Kipling (marchese/*Marquis de Rotundo*), Dawn O'Day [Anne Shirley] (Don Balthazar Carlos), Charles A. Stevenson (ambasciatore del cardinale/*Cardinal's*

Pola Negri

Ambassador), Robert Agnew (Juan, un ladro/*a thief*), Buck Black, Frank Coghlan Jr., George J. Lewis, Virginia Moon [non accreditata/*uncredited*] (nonna/*grandmother*); *orig. l:* 2571 m.; 35mm, 2185 m., 105' (18 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Restauro/*Restored* 2011: EYE Film Institute Netherlands, in collaborazione con/*in association with* Haghefilm Foundation; supervisione e restauro digitale/*supervision and digital restoration:* Rob Byrne, Annike Kross; a cura di/*curated by:* Elif Rongen-Kaynakçi; *senior curator:* Mark-Paul Meyer; *digital intermediate grading:* Petro van Leeuwen.

Nel 1922 la Famous Players-Lasky annunciò con grande enfasi sulla stampa specializzata un'imminente superproduzione: *The Spanish Cavalier*, dalla pièce di Adolphe d'Ennery e Philippe Dumanoir, *Don César de Bazan*, con Rodolfo Valentino come protagonista. Grazie allo sfarzo di scene e costumi e all'impressionante stuolo di comprimari, questo nuovo film concepito ad hoc per Valentino avrebbe dovuto eclissare qualsiasi altra cosa fatta a Hollywood quell'anno. Il ruolo femminile principale sarebbe stato affidato a Nita Naldi, mentre per la regia si fece il nome prima di Fred Niblo e poi di Allan Dwan.
Il 4 settembre 1922, pochi giorni prima di iniziare la lavorazione, Valentino abbandonò il progetto e lo studio, denunciando la Paramount per rottura di contratto in materia di pubblicità. Contemporaneamente Mary Pickford annunciò che avrebbe realizzato una propria versione di *Don César de Bazan,* per la regia di Ernst Lubitsch e con il titolo di *Rosita.* La Famous Players non si perse d'animo e fece riscrivere la sceneggiatura, che divenne *The Spanish Dancer*: la vicenda non si imperniava più su Don Caesar (così fu ribattezzato il personaggio), bensì sulla protagonista femminile, la danzatrice zingara Maritana, il cui ruolo fu affidato all'esotica Pola Negri, l'attrice simbolo dei film di Lubitsch. Nel novembre 1922 la Famous Players si assicurò l'attore

francese Charles de Rochefort, ribattezzato Charles de Roche, per il ruolo di Don Caesar; ma nel febbraio 1923 la parte fu definitivamente assegnata a un interprete di origine spagnola, Antonio Moreno. Infine, nel maggio 1923 fu scelto il regista: Herbert Brenon, che era giunto a Hollywood solo due anni prima e che fino a quel momento aveva diretto dieci film abbastanza di routine.

The Spanish Dancer uscì nell'ottobre 1923 e riscosse un grande successo di pubblico. *Rosita*, che lo aveva preceduto di poche settimane, ne fu così schiacciato che Mary Pickford in seguito avrebbe totalmente disconosciuto il film. All'opposto, la carriera americana di Pola Negri viene trionfalmente consacrata; ella avrebbe poi interpretato per la Famous Players parecchi film di grande successo, diventando una delle più importanti dive hollywoodiane dell'epoca.

Dopo il trionfo inizlale, però, il film circolò per decenni solo in versioni incomplete, adattate, rimontate o altrimenti mutilate, perlopiù in formati ridotti, che davano solo una pallida idea dell'intreccio di umorismo ed eleganza, amore ed avventura da cui, all'epoca, pubblico e critici erano rimasti così profondamente ammaliati. Nel 1957 da un collezionista di Utrecht arrivò al Nederlands Filmmuseum (oggi EYE Film Instituut Nederland) una copia nitrato di *The Spanish Dancer*. Di tale nitrato (1630 metri, imbibito, con il mascherino del muto e didascalie in olandese) fu fatto un internegativo e nel 1992 una copia "tale e quale" a colori. Questa copia – la più lunga allora nota – venne proiettata alle Giornate del Cinema Muto del 1996, ma fu subito evidente che mancava di alcune scene essenziali per la comprensione della trama. In molti casi risultava difficile capire le motivazioni dell'agire dei personaggi e non era neppure chiaro se il film intendesse proporsi come una ricostruzione rigorosa delle vicende storiche della corte di Spagna oppure (secondo quanto suggerisce il titolo) come la semplice narrazione della storia della danzatrice gitana – che peraltro in questa versione compare sullo schermo per un tempo stranamente limitato.

Nel 2008 l'annuncio, da parte di Kevin Brownlow, che la copia Kodascope a 16 mm in suo possesso conteneva alcune delle scene mancanti, stimolò a riprendere lo studio del film. Dalle prime ricerche, emerse che dieci archivi ne conservavano copie: quasi sempre, però, si trattava di riedizioni a 16 mm, spesso esplicitamente definite "condensate" o "abbreviate" e tutte di durata inferiore a un'ora (una di queste copie era stata depositata presso il Filmmuseum nel 1999). In effetti le uniche copie nitrato a 35 mm *full-frame* ancora esistenti erano quella di Amsterdam e un'altra a Bruxelles, proveniente dal Gosfilmofond di Mosca e mancante dei rulli 2 e 4 (dei nove originali). La copia di Amsterdam aveva imbibizioni originali e didascalie in olandese; quella di Bruxelles era monocroma con didascalie in russo.

Una svolta decisiva si ebbe nel 2009 con il rinvenimento della sceneggiatura dettagliata originale presso la Margaret Herrick Library della Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Il fitto dattiloscritto di 53 pagine, proveniente dalle Paramount Collections, reca tutte le didascalie e indica la durata e l'imbibizione di ciascuna scena. Il film che ne emerge è una commedia romantica di ambientazione storica, costruita con sapiente finezza intorno a un intrigo di corte. Grazie alla sceneggiatura diventava ora possibile confrontare le varie copie per individuare le parti mancanti, come pure quelle deliberatamente tagliate in fase di montaggio, abbreviate o disposte in un ordine alternativo. Mentre la sceneggiatura della Paramount elenca 253 didascalie, la versione uscita nei Paesi Bassi e la versione russa ne contengono ciascuna solo 172 (coincidenza curiosissima, dal momento che le didascalie superstiti nelle due copie non sono le stesse). Casualmente, le due copie si integravano l'un l'altra alla perfezione, anche se mancavano ancora alcune brevi ma importanti scene. Ciò ha reso necessario ricorrere alle copie a 16 mm. Fortunatamente, si è riscontrato che la copia della Photoplay Productions di Kevin Brownlow e un'altra copia a 16 mm con didascalie in francese, proveniente dalla Lobster Films, contenevano tutte le scene mancanti – anche se queste versioni ridotte invariabilmente omettevano personaggi e intrecci secondari. Per esempio, nessuna di queste versioni contiene le scene in cui appare il pittore Velasquez, che pure Herbert Brenon avrebbe in seguito citato come una delle più importanti fonti d'ispirazione del suo film. Probabilmente proprio per giustificare la presenza del pittore, l'azione non si svolge durante il regno di Carlo II (come nell'opera teatrale originaria) bensì all'epoca di Filippo IV.

Nella stesura di un dettagliato elenco di tutte le inquadrature delle quattro copie utilizzate come fonti, è emersa una serie di problemi: alcune inquadrature e sequenze erano state spostate; risultava spesso assai arduo collocare al posto giusto le inquadrature isolate (soprattutto primi piani o controcampi); e infine le due copie a 35 mm derivavano da negativi differenti: quella olandese dal negativo americano e quella russa dal negativo utilizzato per l'esportazione, spesso con riprese differenti per la stessa inquadratura.

La copia olandese è servita da base per il restauro: delle sue 783 inquadrature senza didascalia ne sono state utilizzate 628, ossia il 42 per cento della definitiva copia restaurata. La copia russa ha spesso fornito inquadrature e sequenze danneggiate o assenti nell'esemplare olandese; delle 763 inquadrature senza didascalia che essa contiene, 437 sono state incluse nel restauro, per un contributo complessivo del 29 per cento.

Dal 16 mm della Photoplay sono state prese parecchie sequenze cruciali, mancanti in entrambe le copie a 35 mm. Questa copia, inoltre, ha costituito l'unica fonte per le didascalie in inglese, che qui erano identiche a quelle della sceneggiatura, e ad essa abbiamo fatto riferimento per lo stile delle 69 didascalie che è stato necessario ricostruire in base alla sceneggiatura. Questa stessa copia ha fornito 88 inquadrature e tutte le sue 184 didascalie (rispettivamente il 6 e il 12 per cento del restauro). Il 16 mm della Lobster ha offerto invece une breve ma essenziale sequenza di 17 inquadrature, assente in tutte le altre fonti. La ricostruzione finale comprende 1170 inquadrature rispetto alle 1228 documentate nella sceneggiatura, e tutte le 253 didascalie.

Oggi quindi, dopo quasi novant'anni, possiamo ammirare *The Spanish Dancer* in una versione pressoché identica a quella offerta ai primi spettatori e comprendere i motivi che ne fecero il film più sensazionale

del 1923. Lo sfarzo spettacolare delle scenografie è davvero impareggiabile, ma non meno notevole è l'impeccabile costruzione della sceneggiatura, in cui episodi e personaggi si integrano e sviluppano con armonia perfetta. Pola Negri non avrebbe mai superato le vette di fascino e vivacità per cui risplende in questo film; Moreno (che, lo noterà chi riesce a leggere i movimenti delle labbra, parla sempre in spagnolo) è un interprete da commedia di brillante eleganza; così come intense e ispirate sono le prove di Menjou, Beery e della superba Kathlyn Williams. Kathlyn Williams ha grande risalto anche nel programma dedicato dalle Giornate 2012 alla Selig. All'epoca di *The Spanish Dancer* il ruolo di regina le si addiceva particolarmente, essendo sposata con il direttore generale della Paramount, Charles Eyton. Agli occhi di un pubblico moderno lascia qualche dubbio l'interpretazione dell'attore gallese Gareth Hughes (1894-1965) nel ruolo del misero e angariato apprendista, ma anch'egli alla fine riesce a sfruttare le opportunità offerte dalla trama.

Dopo aver visto il risultato finale, Kevin Brownlow ha dichiarato: "La versione tagliata era godibile e spettacolare, ma questo restauro ci rivela un film di eccezionale qualità, magnificamente illuminato e messo in scena, interpretato dai maggiori professionisti del tempo, con didascalie stese da una scrittrice di prim'ordine. L'EYE Film Instituut Nederland ci ha donato un altro classico di quella che molti considerano l'era più ricca della storia del cinema."

Elif Rongen-Kaynakçi, Rob Byrne, Annike Kross

In 1922, Famous Players-Lasky enthusiastically announced in the trade papers their biggest forthcoming production: The Spanish Cavalier*, based on the play* Don César de Bazan *by Adolphe d'Ennery and Philippe Dumanoir and starring Rudolph Valentino. With its lavish sets and costumes and impressive supporting cast, this new Valentino vehicle was intended to eclipse everything made that year in Hollywood. Nita Naldi was cast in the female lead, and in turn Fred Niblo and Allan Dwan were announced as directors.*

Days before he was due to start work on 4 September 1922, Valentino walked out on the project and the studio, charging Paramount with breach of contract in terms of advertising and publicity. At the same time Mary Pickford announced that she would make her own version of Don César de Bazan*, to be directed by Ernst Lubitsch and titled* Rosita*. Undeterred, Famous Players had the script rewritten as* The Spanish Dancer*, shifting the focus from Don Caesar (as the character was renamed) to the female lead, Maritana the gypsy dancer, and assigning the role to the exotic Pola Negri, Lubitsch's signature actress. In November 1922 the company brought over the French actor Charles de Rochefort, whom they renamed Charles de Roche, for the role of Don Caesar; but by February 1923, the Spanish-born Antonio Moreno was confirmed in the role. Finally, in May 1923 the director was named as Herbert Brenon, who had been in Hollywood only two years and had so far directed ten fairly routine films.*

The Spanish Dancer *premiered in October 1923 and proved a great success with audiences.* Rosita*, released a few weeks earlier, was so eclipsed that Pickford would eventually disown the film altogether. In contrast, Pola Negri's American career was triumphantly established, and she went on to make several successful films for Famous Players and to become one of the biggest Hollywood stars of the time.*

For decades after its first triumph, however, the film was known only in incomplete, abridged, re-edited, or otherwise mutilated versions, mostly on sub-standard formats and providing little evidence of the wit, charm, adventure, and romance that had so enchanted contemporary audiences and reviewers. In 1957 a nitrate print of The Spanish Dancer *arrived at the Nederlands Filmmuseum (now EYE Film Institute Netherlands) from a private collector in Utrecht. This print (1630 metres, tinted, silent aperture, and with Dutch title cards) was copied to internegative and then in 1992 to colour stock "as found". The longest version then known to exist, it was screened at the 1996 Giornate del Cinema Muto, but it was all too clear that scenes essential to the plot were missing. Often the motivation of the characters was hard to discern and it was unclear if the film was meant to be a serious reconstruction of historical events at the Spanish Court, or as the title suggested the story of the gypsy dancer – though she was given curiously little screen time in this version.*

In 2008, however, Kevin Brownlow's revelation that his 16mm Kodascope print contained some of the missing scenes ignited plans to revisit the film. Initial research revealed that ten archives held prints, though the majority of these were 16mm reissue versions, often specified as being "condensed" or "shorter", each running less than an hour (one such was deposited with the Filmmuseum in 1999). In fact the only surviving full-frame 35mm nitrate prints were the Amsterdam copy and a second in Brussels which had originated from Gosfilmofond in Moscow and was lacking reels 2 and 4 of the original 9. The Amsterdam print had original tints and Dutch intertitles; the Brussels print was in monochrome, with Russian intertitles.

A major breakthrough was the discovery in 2009 of the original continuity script at the Margaret Herrick Library of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences. The closely-typed 53-page script, from the Paramount Collections, records all the intertitles, as well as the length and tint of every scene. The film was now revealed as a beautifully plotted romantic comedy in a historical setting, developed around a court intrigue. Thanks to the script it was possible to compare each print to establish what was missing, and also what had been deliberately edited out, shortened, or put in an alternative order. While the Paramount script listed 253 titles, the Dutch release version and the Russian version each contained only 172 titles (a remarkable coincidence, since the surviving titles in each were different). Fortuitously the two prints complemented each other wonderfully, though some short but important scenes were missing. This meant reverting to 16mm prints. Luckily, the print from Kevin Brownlow's Photoplay Productions and another 16mm print, with French titles, from Lobster Films proved to contain all the missing scenes – even though the abbreviated 16mm versions invariably lacked subsidiary plots and characters. For example, none of these versions contained

the scenes involving the painter Velasquez, whom Herbert Brenon was to recall as a major source of inspiration for his film. Presumably it was to justify the introduction of the painter that the action was backdated from the reign of Charles II, as in the original play, to Philip IV.

As we compiled a detailed inventory of all shots in the four print sources, problems emerged: some shots and sequences had been rearranged; finding a home for stray shots – particularly close-ups or reactions – was often challenging; and the two 35mm prints had been made from different negatives – the Dutch from the American; the Russian from the foreign export negative, often with different takes of the same shot.

The Dutch print proved the foundation for the restoration, ultimately providing 628 from its 783 non-title shots – 42% of the final restored print. The Russian print could often supply shots and sequences damaged or missing in the Dutch print, and of its 763 non-title shots 437 were included in the completed restoration, an overall contribution of 29%. The Photoplay 16mm print provided several key sequences missing from both 35mm prints and also served as the sole source of the English-language titles – which were identical with the script. This print also provided stylistic reference for the 69 titles which had to be recreated from the script. The Photoplay print provided 88 image shots and all its 184 titles (respectively 6% and 12% of the restoration). The Lobster 16mm print provided a brief but crucial 17-shot sequence absent from all other sources. The final reconstruction includes 1,170 image shots out of the 1,228 documented in the script, and all 253 titles.

Finally, then, after almost 90 years, we have The Spanish Dancer *almost as its first audiences saw it, and can finally understand why it was the wonder film of 1923. The spectacle of the sets is staggering by any standards. We can now appreciate a screenplay that is faultlessly structured, with every character and incident perfectly dovetailed. Negri was never to be more appealing or brilliant; Moreno (who, lip-readers will perceive, speaks entirely in Spanish) has an elegant and dashing comedy style; and the casting of Menjou, Beery, and the superb Kathlyn Williams is inspired. Kathlyn Williams also figures largely in this year's Giornate's Selig programme: the role of queen no doubt suited her easily at the time of* The Spanish Dancer*, since she was married to Paramount's General Manager, Charles Eyton. For modern audiences the most problematic performance is the Welsh actor Gareth Hughes (1894-1965) as the wilting, bullied apprentice, but even he finally rises to the opportunities of the plot.*

Viewing the finished restoration, Kevin Brownlow declared, "The cut-down version was enjoyable and spectacular, but now the restoration reveals an exceptional film, beautifully photographed and mounted, acted by the top professionals of their day and titled by a first-class writer. EYE Film Institute Netherlands has given us yet another classic from what many regard as the richest era in the cinema's history."

Elif Rongen-Kaynakçi, Rob Byrne, Annike Kross

★★★★★

THE UNWANTED (Het Gezicht naar den Vijand / Face to the Foe)
(Napoleon Films, GB 1924)
Regia/dir., scen: Walter Summers; *prod:* G.B. Samuelson; *cast:* C. Aubrey Smith (Col. Carrington), Lilian Hall-Davis (Marianne Dearsley), Nora Swinburne (Joyce Mannering), Francis Lister (John Dearsley), Walter Sondes (Kenneth Carrington), Mary Dibley (Genevieve), James Reardon (soldato/*soldier*); *data uscita/rel:* 17.11.1924; 35mm, 1972 m., 85' (20 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Copia restaurata a colori col metodo Desmet da un duplicato negativo di conservazione ricavato da una positivo nitrato in copia unica della collezione delll'istituto cinematografico olandese EYE. / *Restoration: Desmet method colour print from preservation duplicate negative from a unique nitrate positive in the collection of EYE Film Institute Netherlands.*

The Unwanted è un film dalla struttura alquanto insolita: la vicenda copre due generazioni e si svolge in più luoghi. La scena iniziale, a Venezia, ha una funzione essenzialmente decorativa, ma serve anche a presentare i personaggi del colonnello Carrington e della sua infelice moglie Genevieve. Quest'ultima, però, scompare presto nel nulla, mentre noi seguiamo il colonnello sulle Alpi, dove si innamora di una giovane americana. Vent'anni dopo i due figli – quello legittimo e quello illegittimo – che il colonnello ha avuto dalle due donne si ritrovano innamorati della stessa donna e impegnati fianco a fianco sul fronte occidentale. Il titolo britannico allude pesantemente alla questione della legittimità, mentre quello olandese si richiama piuttosto al motto di famiglia dell'illustre clan dei Carrington, "La faccia rivolta verso il nemico". Data l'attenzione accordata ai temi del dovere familiare e nazionale, il titolo olandese potrebbe sembrare più adatto, ma ciò non toglie che il film sia uno stimolante intreccio di valori sociali progressisti, evidenti nella positiva raffigurazione della madre nubile e del figlio illegittimo, e di un patriottismo di vecchio stampo percepibile nella rappresentazione della Grande Guerra.
Il film proviene dalla scuderia di uno dei più prolifici pionieri del cinema britannico, George Berthold Samuelson (1888-1947), il quale tra il 1914 e il 1927 realizzò oltre 90 film, di cui è sopravvissuto – a quanto risulta – poco più del 10 per cento. Tra le sue opere superstiti la più nota è probabilmente la versione di *She* di H. Rider Haggard (1925), realizzata a Berlino con un cast internazionale.
The Unwanted venne girato in gran parte a Worton Hall, la casa di campagna di Isleworth che Samuelson aveva trasformato in studio cinematografico nel 1913, ma comprende pure una notevole quantità di riprese in esterni, caratteristica che lo distingue dalle analoghe produzioni britanniche degli anni Venti. Samuelson approfittò di un viaggio d'affari oltre oceano per ingaggiare Nora Swinburne, fresca reduce dai palcoscenici di New York, e Francis Lister, oltre che per girare alcune scene (poi rimaste inutilizzate) sul Niagara e in Florida.

Dovendo girare altre scene a Venezia portò con se la sua nuova moglie Marjorie; il viaggio svolse quindi anche le funzioni di luna di miele, e a quanto sembra egli allora dedicò alla lavorazione un'attenzione comprensibilmente minore del solito. La stazione di Waterloo a Londra venne utilizzata per la scena della partenza del treno carico di soldati, mentre l'avanzata dei carri armati venne filmata ad Aldershot.
Le notizie essenziali sul regista di questo film, Walter Summers, sono fornite nella scheda di un'altra sua pellicola, *A Couple of Down and Outs* (1923), anch'essa conservata dall'EYE e inserita nel programma delle Giornate di quest'anno. Ricordato soprattutto per i film di guerra *Ypres* (1925) e *Mons* (1926), anche in *The Unwanted* egli sembra dare il meglio di sé nelle convincenti scene di battaglia. Si legge a tal proposito in una elogiativa recensione apparsa sul *Kinematograph Weekly* l'8 maggio 1924, prima dell'uscita del film il successivo novembre: "Raramente scene di guerra così vivide e ben costruite sono state dirette con tale aderenza al vero, se non in precedenti film della stessa fonte." Summers apparteneva a una scuola di registi temerari e aveva fama di mettere i propri attori a dura prova. Si narra che, nella scena della scalata nelle Alpi, C. Aubrey Smith si sia rifiutato di lasciarsi pendere nel vuoto da una parete di roccia ghiacciata e che lui stesso lo abbia sostituito, congelandosi come conseguenza le dita. La sua carriera registica continuò fino ai tardi anni Trenta con una serie di film commerciali di successo anche se non eccezionali. (Per saperne di più su Samuelson, si veda *Bertie: The Life and Times of G.B. Samuelson* di Harold Dunham e David W. Samuelson, 2005.) – GUY EDMONDS

The Unwanted *(1924) has an unusual structure, with action taking place over two generations, and a number of different locations. The opening in Venice is mostly decorative, while also establishing the characters of Colonel Carrington and his mismatched wife, Genevieve. However, Genevieve is never to be seen again, and we follow the Colonel to the Alps, where he falls in love with a young American woman. Twenty years later, the Colonel's legitimate and illegitimate sons by these two women find themselves in love with the same woman and fighting together on the Western Front. The British title refers heavy-handedly to the question of legitimacy, whereas the Dutch title chooses to emphasize the illustrious Carrington clan's motto, "Face to the Foe". Given the greater consideration accorded to aspects of family and national duty in the film, one may feel that* Face to the Foe *is the more appropriate title, but the fact is that the film has an intriguing mix of liberal social values, in its sympathetic treatment of the unmarried mother and illegitimate son, and old-fashioned patriotism in its description of the Great War.*
The film comes from the stable of one of Britain's most prolific early film producers, George Berthold Samuelson (1888-1947), who between 1914 and 1927 produced over 90 films, of which little more than 10% are known to survive. Perhaps his best-known surviving work is the 1925 version of H. Rider Haggard's She*, made with an international cast in Berlin.*
The Unwanted *was made mostly at Worton Hall, the country house in Isleworth that Samuelson had turned into a studio in 1913, but it also featured a significant amount of location work, distinguishing it from comparable British productions of the 1920s. Samuelson took advantage of a transatlantic business trip to engage the talents of Nora Swinburne, fresh from the New York stage, and Francis Lister, and shot some scenes, which later went unused, at Niagara and in Florida. When shooting other scenes in Venice he took his new wife, Marjorie, on the trip, which also doubled as a honeymoon, during which he was said to be understandably less attentive to the production than usual. London's Waterloo Station was used for the departure of the troop train, and the tank advance was filmed at Aldershot.*
Information about the film's director, Walter Summers, can be found in the note about another of his films, A Couple of Down and Outs *(1923), also conserved by EYE and being shown at this year's Giornate. Best remembered for his war films* Ypres *(1925) and* Mons *(1926), in this film also he certainly seems at his best directing the convincing battle scenes, which were praised by* Kinematograph Weekly *in a review on 8 May 1924, preceding the film's release that November: "Seldom have such really vivid and well-staged war scenes been so authentically directed – except in previous pictures from the same source." Summers was of the derring-do school of direction and had a reputation for putting his actors through ordeals. It is said that for the rock-climbing sequence in the Alps that C. Aubrey Smith declined his request to hang from a freezing cliff-face and that Summers himself replaced him, suffering frost-bite to his fingers as a result. Summers subsequently continued a successful if unremarkable commercial career into the late 1930s.*
(For more information on Samuelson, see Bertie: The Life and Times of G.B. Samuelson*, by Harold Dunham and David W. Samuelson, 2005.) – GUY EDMONDS*

★★★★★

THE VIKING (I vichinghi) (Technicolor Motion Picture Corp., *dist:* Metro-Goldwyn-Mayer Distributing Corp., US 1928)
Regia/dir: R. William Neill; *prod:* Herbert T. Kalmus; *prod. mgr:* J.T. Reed; *scen:* Jack Cunningham, *dal romanzo/from the novel* The Thrall of Leif the Lucky *di/by* Ottilie A. Liljencrantz (1902); *didascalie/intertitles:* Randolph Bartlett; *mont./ed:* Aubrey Scotto; *f./ph:* George Cave; *scenografie/settings:* Tec-Art; *supv. art dir:* Carl Oscar Borg; *col. art dir:* Natalie Kalmus; *scenografi associati/assoc. artists:* Jack Holden, André Chotin, Lewis W. Physioc; *cast:* Donald Crisp (Leif Ericsson), Pauline Starke (Helga), LeRoy Mason (Alwin), Anders Randolph (Eric the Red), Richard Alexander (Sigurd), Harry Lewis Woods (Egil), Albert MacQuarrie (Kark), Roy Stewart (King Olaf), Torben Meyer (Odd), Claire MacDowell [sic, McDowell] (Lady Editha), Julia Swayne Gordon (Thorhild); *première:* 28.11.1928 (Embassy Theatre, New York); 35mm, 8394 ft., 90' (24 fps), col., sd.; *fonte copia/print source:* Warner Bros. (stampa/*printed* 2012, YCM Laboratories).
Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Le Giornate sono orgogliose di annunciare che è attualmente in preparazione una rassegna con cui sarà celebrato il centenario e i primi anni di attività della Technicolor Motion Picture Corporation. Come anticipazione, presentiamo questa nuova copia a 35 mm recentemente stampata dalla Warner Bros. e con l'occasione esprimiamo la nostra gratitudine per il sostegno assicuratoci a Ned Price della stessa Warner.
The Giornate is proud to announce that preparations are underway for a major series celebrating the centenary and early years of the Technicolor Motion Picture Corporation. As a taster to this forthcoming program we are presenting this new 35mm print recently struck by Warner Bros. We are especially grateful to Ned Price of Warner Bros. for his support.

Per quasi tutti gli anni Venti, la Technicolor tentò di affermarsi come affidabile fornitore di prodotti a colori; ma nel 1927 non era ancora riuscita a convincere le case cinematografiche che il colore sullo schermo aveva un valore tale da giustificare gli onerosi costi aggiuntivi. Dopo cinque anni passati sostanzialmente a fare inserti per gli studi di Hollywood, l'azienda di Boston decise di creare una serie di esempi campione tramite i quali evidenziare la qualità del colore che era in grado di assicurare, dimostrare che era possibile realizzare film a colori secondo standard di efficienza e garantire che le copie sarebbero state stampate per tempo. Per far capire che la produzione a colori era un'opzione praticabile, Herbert T. Kalmus, presidente e fondatore della Technicolor, ideò la serie dei *Great Events*, dodici film da due rulli da cui doveva emergere tutto il potenziale dei suoi procedimenti di ripresa e stampa. Si trattava di cortometraggi concepiti dal bell'inizio in funzione del colore: l'ex moglie di Kalmus, Natalie, ricopriva la nuova mansione di consulente per il colore, mentre la raffinata fotografia era di Ray Rennahan e George Cave, operatori dell'azienda. Combinati con copie ottenute tramite un procedimento da poco introdotto, quello dell'imbibizione, questi corti contribuirono significativamente ad accrescere il prestigio della Technicolor nell'ambito dell'industria cinematografica e a favorirne la futura attività.
The Viking giocò un altro importante ruolo in questa campagna industriale e segna la seconda fase dell'operazione Technicolor: convincere i produttori che i lungometraggi interamente a colori erano un'opzione praticabile sia dal punto di vista finanziario che da quello tecnico. *The Wanderer of the Wasteland* (1924) e *The Black Pirate* (1926) avevano riscosso un vasto successo di pubblico e di critica, ma la reputazione della Technicolor aveva sofferto per i problemi connessi alla consegna del gran numero di copie formate da strati di pellicola incollati tra loro, che costavano sei volte di più delle copie in bianco e nero ma si consumavano più rapidamente. Durante la realizzazione di *The Black Pirate*, Herbert Kalmus aveva lavorato strettamente con Douglas Fairbanks e ora desiderava bissare quel successo con un altro film di avventure marine, *The Viking*. In veste di produttore esecutivo, egli ingaggiò alcune figure chiave della squadra di Fairbanks.
Jack Cunningham era un prolifico sceneggiatore che negli anni Venti aveva lavorato soprattutto per la Famous Players-Lasky e la M-G-M. Aveva al suo attivo vari filmoni, tra cui *The Covered Wagon* (1923), *Don Q Son of Zorro* (1925) e *The Black Pirate*. Aveva persino collaborato alla prima stesura di quelli che dovevano essere due importanti lungometraggi M-G-M realizzati completamente in Technicolor: *The Mysterious Island* (prima versione abbandonata, 1925-1927) e *Rose-Marie* (versione a colori abbandonata, 1926). Cunningham era abituato a scrivere tenendo presente il colori e aveva anche collaborato ad alcuni *Great Events*. Per realizzare *The Viking* egli adattò il romanzo scritto nel 1902 da Ottilie A. Liljencrantz, che rievocava in forma drammatica alcuni episodi della vita dell'esploratore vichingo Leif Ericsson, giunto in America settentrionale intorno all'anno 1000. Com'era prevedibile, l'uso del colore acquista un risalto particolare lungo l'intera vicenda: fin dall'inizio, lo scontro tra il paganesimo sanguinario e gli ideali cristiani offre numerose opportunità per cruenti alterchi con sfoggio di spade, pugnali, asce. Il pittore di origine svedese Carl Oscar Borg, famoso per i paesaggi che aveva dedicato al West, fu preso a prestito dalla United Artists, dove fin dal 1926 aveva lavorato esclusivamente per Fairbanks e Samuel Goldwyn. I disegni da lui eseguiti per *The Viking* permettono di esaltare il meglio del procedimento, dalle splendide vele a strisce rosse delle lunghe navi allo sfarzo degli arredi lignei nella sala per banchetti dell'avamposto in Groenlandia. Anche i costumi e il trucco degli attori vennero preparati con estrema attenzione per i dettagli e nel corso dell'intero film i personaggi sfoggiano impressionanti barbe e parrucche. Il regista Roy William Neill giunse alla Technicolor dalla Fox, alle cui dipendenze aveva lavorato per anni, senza distinguersi particolarmente, come regista dei western di Buck Jones e Tom Mix. Diresse anche vari cortometraggi della serie *Great Events* prima che gli venisse affidato questo film.
The Viking è il primo lungometraggio interamente a colori con colonna sonora. La prima ebbe luogo all'Embassy Theatre di New York (una sala da 596 posti) nel novembre del 1928, con accompagnamento orchestrale dal vivo. Una partitura composta da William Axt, che riuniva canti marinareschi vichinghi e pezzi di Richard Wagner e Edvard Grieg, venne registrata nella prima settimana di dicembre presso il teatro per le riprese sonore della MGM a Harlem e in quello stesso mese sostituì la musica eseguita dal vivo. La Technicolor aveva iniziato gli esperimenti per la stampa della colonna sonora su pellicola ai primi del 1928 e un Movietone di prova a colori, realizzato per la Fox, fu proiettato con successo in luglio a New York. La stampa specializzata sottolineò il nuovo progresso tecnologico rappresentato dalla combinazione di suono e colore. Il film rimase in cartellone all'Embassy per la rispettabile durata di sette settimane e mezzo prima di uscire nel resto del paese, dove l'affluenza di pubblico fu inferiore alle attese, tranne che nelle zone ove erano presenti comunità scandinave. La copia Eastmancolor di *The Viking* che viene presentata alle Giornate rispecchia abbastanza fedelmente i colori delle copie che circolarono originariamente. Negli anni Sessanta la Technicolor cedette i diritti di *The Viking* alla M-G-M, che nel 1976, a fini di preservazione, trasse dal negativo originario due internegativi invertibili a colori; la copia attuale proviene da uno di questi due internegativi, dal momento che

il negativo non esiste più. All'epoca, la miglior descrizione del colore fu fatta su *Variety* da Mollie Gray che, scrivendo di moda femminile al teatro e al cinema nella sua rubrica "Gray Matter" del 26 dicembre 1928, osservava: "*The Viking* è un piacere per gli occhi ormai stanchi del bianco e nero; che importa se il verde del mare è troppo intenso? È comunque un colore splendido, così come lo è tutto il resto, barbe comprese. Nel ruolo della regina vichinga Pauline Starke è abbagliante: l'elmo che indossa è sempre intonato alla gonna e il corpetto di scaglie e borchie metalliche sembra costantemente riverberare riflessi del medesimo colore. Le sfumature di verde e di bruno esaltano l'oro ramato dei suoi capelli …"
I magnifici colori di *The Viking,* e in seguito quelli di *Redskin* della Paramount (1929), servirono alla Technicolor a vendere il suo procedimento a Hollywood. I risultati furono tanto convincenti da indurre la Warner Bros. a fare il grande passo, commissionando 20 lungometraggi a colori; presto altre case l'imitarono. Grazie ai nuovi contratti, uniti al rinnovato interesse degli investitori, nei primi mesi del 1929 la Technicolor poté raddoppiare la propria capacità produttiva, trovandosi a far fronte a un boom della domanda di pellicola a colori. L'azienda entrava trionfalmente nell'era del sonoro: dopo aver trascorso quasi 15 anni a sperimentare e ad espandersi, finalmente realizzava dei profitti. Ma il boom era destinato a esaurirsi rapidamente, così com'era cominciato, a causa di stampe poco brillanti e di un gran numero di prodotti di cattiva qualità sfornati dagli studios. La Technicolor sarebbe riuscita a rimettersi in piedi solo alla fine degli anni Trenta, dopo aver definitivamente sviluppato il procedimento a tre colori. – James Layton & David Pierce

Technicolor spent the majority of the 1920s trying to establish itself as a reliable supplier of color product. By 1927 the company had not convinced the industry that the value of color on the screen justified the significant additional cost. Following five years of mostly providing inserts to the Hollywood studios, the Boston-based company wanted to create a series of showcase examples to highlight the quality of the color work they could provide to producers, to demonstrate that films could be produced efficiently in color, and that the company could manufacture prints on schedule. President and Founder Herbert T. Kalmus wanted to present all-color production as a viable option and devised a series of twelve Great Events *dramatic 2-reelers to present the potential of Technicolor photography and printing. These shorts were constructed with color in mind from the outset: Kalmus's ex-wife Natalie developed the new role of the color consultant, and the photography, by in-house cameramen Ray Rennahan and George Cave, was exquisite. Combined with prints made by the newly introduced dye-transfer process, these shorts did much to raise Technicolor's status within the industry and to encourage future business.*
The Viking *was another important part in this industry push. It marked the next step in Technicolor's efforts: to convince producers that all-color features were a viable option both financially and technically. Both* The Wanderer of the Wasteland *(1924) and* The Black Pirate *(1926) had been great successes commercially and critically, but Technicolor's reputation had been tarnished by problems delivering the large print-runs of cemented prints, which cost six times more than black-and-white copies yet would wear out more rapidly. Herbert Kalmus had worked closely with Douglas Fairbanks on* The Black Pirate*'s production and wanted to repeat the success with another seagoing adventure film,* The Viking*. In his role as executive producer, Kalmus hired several key creative personnel from Fairbanks's film.*
Jack Cunningham was a prolific screenwriter who had worked mainly for Famous Players-Lasky and M-G-M throughout the 1920s. He had several big films under his belt, including The Covered Wagon *(1923),* Don Q Son of Zorro *(1925), and* The Black Pirate*. He had even worked on early drafts for what were to be two major all-Technicolor features for M-G-M:* The Mysterious Island *(abandoned first version, 1925-1927) and* Rose-Marie *(abandoned color version, 1926). Cunningham was experienced in writing with color in mind and he had worked on some of the* Great Events *shorts. Cunningham adapted* The Viking *from a 1902 novel by Ottilie A. Liljencrantz dramatizing events in the life of Norse explorer Leif Ericsson and his discovery of North America around 1000 A.D. As you would expect, the use of color is prominent throughout the story; the clash of bloodthirsty paganism and Christian ideologies provides many opportunities for altercations with bloody swords, daggers, and axes from the outset. The Swedish-born artist Carl Oscar Borg, noted for his landscape paintings of the American West, was borrowed from United Artists, where he had worked exclusively for Fairbanks and Samuel Goldwyn since 1926. His designs for* The Viking *showcase the best of the process, from the striking red-striped sails of the long ships to the lavish wooden banquet hall at the Greenland outpost. Even the actors' costumes and make-up were presented with attention to detail, with the characters modeling impressive wigs and facial hair throughout. Director Roy William Neill joined Technicolor from Fox, where he concluded several undistinguished years as a staff director with Westerns starring Buck Jones and Tom Mix. Neill directed several of the* Great Events *shorts before being assigned to this feature.*
The Viking *was the first all-color feature with a soundtrack. The film opened at New York's 596-seat Embassy Theatre in November 1928 with live orchestral accompaniment. A score composed and compiled by William Axt, mixing Viking shanties with extracts from Richard Wagner and Edvard Grieg, was recorded the first week of December at M-G-M's sound studio in Harlem, and replaced the live music that month. Technicolor had been experimenting with printing a soundtrack on the film since early 1928, and a color Movietone test made for Fox was successfully exhibited in New York in July. The combining of sound and color was heralded in the trade press as yet another step in the technological progress of motion pictures. The film played a respectable seven and a half weeks at the Embassy before being released nationwide, where it underperformed except in areas with Scandinavian communities.*
This Eastmancolor print of The Viking *reflects the colors in the*

original release prints fairly closely. Technicolor transferred their rights in The Viking *to M-G-M in the 1960s, and M-G-M subsequently made two preservation CRIs from the camera negative in 1976. This new print is made from one of these CRIs, as the camera negative no longer exists. The best contemporary description of the color comes from* Variety*'s Mollie Gray, who reported on women's fashions on the stage and screen (in her column "Gray Matter", 26 December 1928): "*The Viking *is a pleasure and a sight for tired-of-black-and-white eyes. What if the sea is too green? It's a beautiful color anyway and so is everything else, including various whiskers. Pauline Starke is splendid as the Viking-Viqueen. She wore helmets matching her skirts and always her bodice of metal fish scales of nailheads seemed to take on some of the same color. Greens and browns harmonize with the red gold of her hair …"*

The beautiful color work displayed in The Viking*, and later in Paramount's* Redskin *(1929), was instrumental in selling Technicolor's dye-transfer process to Hollywood. The results were convincing enough for Warner Bros. to make the first big leap, signing to make 20 color features, and other studios soon followed. The new contracts and renewed interest from investors allowed Technicolor to double its capacity in the early months of 1929, as the company fast approached an explosion in demand for color work. Technicolor entered the sound era on the crest of a wave; it was finally making a profit after nearly 15 years of experimentation and expansion. The boom would end as quickly as it began however, following lacklustre printing and an abundance of poor-quality product from the studios. Not until the company had firmly settled into its three-color process would Technicolor find its feet again in the late 1930s.*

James Layton & David Pierce

★★★★★

The Haghefilm / Selznick Fellowship 2012

La borsa di studio Haghefilm è stata istituita nel 1997 per favorire la formazione professionale dei più brillanti fra i diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, che si tiene presso la George Eastman House di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di un film della collezione della GEH. Viene quindi invitato a presentare i risultati ottenuti alle Giornate del Cinema Muto. Il vincitore dell'edizione 2012 della Fellowship è Josh Romphf di London, Ontario, Canada. Nel 2011 Josh si è laureato in cinema alla University of Western Ontario della sua città. Prima di seguire i corsi della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, ha lavorato alla Western come tecnico film e video presso la facoltà di Lettere e Discipline Umanistiche e presso l'Archives and Research Collections Centre. Egli è anche un cineasta ed ha presentato le sue opere in occasioni internazionali come il Media City Film Festival e il Free Screen del programma TIFF Cinematheque. Ha preparato il progetto per l'esame finale della Selznick School collaborando con il Motion Picture Department della George Eastman House all'elaborazione di un manuale sulla proiezione delle copie d'archivio.

In qualità di vincitore della borsa di studio di quest'anno, Josh cura il restauro di una serie di frammenti Two-Color Technicolor recentemente individuati nelle collezioni della George Eastman House. Benché si tratti solo di brevi estratti, servono comunque a documentare l'uso del colore sia in vari lungometraggi sonori di alto profilo sia in cortometraggi meno noti. Le pellicole in programma appartenevano a un collezionista, ma si ritiene che provengano tutte dai laboratori di Boston della Technicolor; in molti casi sembra trattarsi di prove di stampa. I titoli sonori sono stati preservati nelle condizioni in cui sono stati trovati, ovvero senza la colonna sonora originale. Oltre a questi frammenti a colori, Josh sta pure restaurando i soli materiali che risultano sopravvissuti del film con Colleen Moore *Affinities*, recentemente rimpatriato negli Stati Uniti dalla Nuova Zelanda. – Caroline Yeager & James Layton

Technicolor - The Zenith of Process 3

The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional training to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman House, in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm lab professionals to preserve short films from the George Eastman House collection, completing each stage of the preservation project. The Fellow is then invited to present the results of their work at the Giornate del Cinema Muto.

The recipient of the 2012 Haghefilm Fellowship is Josh Romphf, from London, Ontario, Canada. Josh holds an Honors degree in Film Studies (2011) from Western University there. Prior to his studies at The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, he worked as a film and video technician for the Faculty of Arts and Humanities and the Archives and Research Collections Centre at Western University. He is also a filmmaker, having shown his work at international venues including the Media City Film Festival and the TIFF Cinematheque's Free Screen series. As his final project at the Selznick School, Josh aided the Motion Picture Department at the George Eastman House in the creation of a manual on archival film projection.

As this year's Haghefilm Fellow Josh is restoring a series of Two-Color Technicolor fragments recently identified in George Eastman House's collections. Although only brief excerpts, these sequences offer glimpses into the use of color in several high-profile sound features and other lesser-documented shorts. Despite being obtained from a collector, it is believed the following films were all originally sourced from Technicolor's Boston laboratory. Many appear to be printing tests. All of the sound productions in this compilation reel are presented as found, without the original accompanying soundtracks.

In addition to these color fragments Josh is also restoring the only known footage from the Colleen Moore feature Affinities*, recently repatriated from New Zealand. – Caroline Yeager & James Layton*

SPORTS OF MANY LANDS (Colorart Pictures, Inc., *dist:* Tiffany-Stahl, US 1929)
Regia/dir: ?; *prod:* [Howard C. Brown & Curtis F. Nagel]; *orig. l:* 1 rl.; incompleto/*incomplete*, 35mm, 522 ft., 5'47" (24 fps), col.; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Poco si sa di questo cortometraggio muto. Non sono state rintracciate recensioni coeve e l'unico cenno alla sua esistenza finora reperito è l'atto di registrazione finalizzata all'uscita nelle sale presso i New York State Archives. Si tratta di una produzione della Colorart Pictures, una casa fondata da Howard C. Brown e Curtis F. Nagel verso la fine del 1926 per produrre film che impiegassero esclusivamente il processo Technicolor. Tra il dicembre di quell'anno e l'inizio del 1929, vennero girati almeno 30 one-reel muti. I primi cortometraggi a soggetto di questa serie furono realizzati a New York, ma alla fine della stagione 1927-28 la produzione fu spostata sulla West Coast e oltre. *Sports of Many Lands* si avvalse della troupe della Colorart che operva all'estero e che fornì riprese documentarie di argomento sportivo filmate in tutto il mondo. Benché manchino circa due minuti della sequenza d'apertura, il film ci offre comunque scene a colori riprese in Inghilterra, ai Caraibi, negli Stati Uniti, in Sud America e alle Hawaii. Non ci sono molte occasioni per vedere una produzione Colorart. Ne sopravvivono parecchie, ma a tutt'oggi non esistono altre copie restaurate disponibili per la proiezione. / *Little is known about this silent short. No contemporary reviews have been found and the only reference to its existence so far located has been its registration for exhibition in the New York State Archives. The short was produced by Howard C. Brown and Curtis F. Nagel's Colorart Pictures, a company set up in late 1926 to make films exclusively using the Technicolor process. Between December of that year and early 1929, at least 30 silent one-reel shorts were released. Initial fiction shorts in this series were produced in New York, but by the close of the 1927-28 season production had relocated to the West Coast and further afield.* Sports of Many Lands *utilized Colorart's foreign filming unit, obtaining sports-themed documentary footage from across the globe. Despite missing approximately 2 minutes of opening footage, we are still treated to color views filmed in England, the Caribbean, the United States, South America, and Hawaii. This is a rare opportunity to see a Colorart production. Although several do survive, no other preservation copies are presently available for screenings. – James Layton*

THE BROADWAY MELODY (La canzone di Broadway) (Metro-Goldwyn-Mayer Corp., US 1929) (frammento/*fragment*)
Regia/dir: Harry Beaumont; *scen:* Sarah Y. Mason, Edmund Goulding, Norman Houston, James Gleason; *mont./ed:* Sam S. Zimbalist; *f./ph:* John Arnold; *scg./des:* Cedric Gibbons; *cost:* David Cox; *choreog.* (*ensemble dance staging*): George Cunningham; *première:* 1.2.1929 (Grauman's Chinese Theater, Los Angeles); *orig. l:* 9372 ft.; 35mm, 24 ft., 16" (24 fps), col.; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
È questa la prima produzione M-G-M di lungometraggio completamente parlata ed è anche la prima produzione sonora a vincere l'Oscar come miglior film. La versione originale conteneva una sequenza in Two-Color Technicolor di 307 piedi, che faceva parte del numero "Wedding of the Painted Doll". Era la sola sequenza del film a colori ed è sopravvissuta in quest'unico esemplare. Si tratta dell'inizio della sequenza di tre minuti e mezzo e ci dà un'idea di come dovevano apparire agli spettatori del 1929 l'arco del proscenio e le ballerine.
Josh Romphf
The Broadway Melody *was M-G-M's first all-talking feature, and was the first sound film to win an Academy Award for Best Picture. The original release featured a 307-ft. Two-Color Technicolor sequence for the "Wedding of the Painted Doll" production number. This sequence marked the only use of color in the film. When M-G-M re-released the film in 1939 the sequence was reprinted in black and white, and this is the only version that has survived. This color fragment consists of the beginning of the three-and-a-half-minute sequence, providing a glimpse of how the proscenium arch and dancing girls would have appeared to audiences in 1929. – Josh Romphf*

SONG OF THE ROSES (Metro-Goldwyn-Mayer Corp., US 1929) (frammento/*fragment*)
Regia/dir: Gus Edwards; *data uscita/rel:* 2.2.1929; *orig. l:* 1 rl.; 35mm, 177 ft., 1'58" (24 fps), col.; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
Poco si sa di questo cortometraggio, uno dei primi M-G-M Colortone. Il regista Gus Edwards cominciò la sua carriera come artista di varietà, poi scrisse anche canzoni e si occupò di editoria e produzione. Nell'estate del 1928 fu ingaggiato dalla M-G-M come assistente alla supervisione e composizione delle sequenze musicali e di cabaret dello studio. Uno dei risultati di questa collaborazione fu la "Gus Edwards Colortone Revue", una serie di corti musicali a tema che impiegavano il Two-Color Technicolor e la prima tecnologia sonora. *Song of the Roses,* che seguì a ruota *Gus Edwards' Song Revue* (Gus Edwards, 1929), è uno dei primi musical usciti sotto il marchio Colortone. Lungo un solo rullo, propone canti e balli ambientati in un giardino fiorito. È interessante notare che il set sembra essere stato ri-utilizzato per il numero "Orange Blossom Time" scritto da Edwards e incluso in *The Hollywood Revue of 1929* (Charles F. Riesner, 1929). Preservato a partire da una copia muta, questo frammento contiene i resti del numero final del film. – Josh Romphf
Little is known about this early M-G-M Colortone short. Director Gus Edwards began his career as a vaudeville performer, eventually branching out into songwriting, publishing, and producing. In the summer of 1928 he was signed by M-G-M to aid in the supervision and composition of the studio's cabaret and musical comedy sequences. One of the products of this relationship was the "Gus Edwards Colortone Revue", a series of themed musical shorts employing the use of Two-Color Technicolor and early sound technology. Song of the Roses *immediately followed the release of* Gus Edwards' Song

Revue *(Gus Edwards, 1929) and was one of the earliest musicals issued under the Colortone banner. The one-reel short featured a variety of song and dance numbers performed in a flower garden. Interestingly, the set appears to have been re-used for the "Orange Blossom Time" number written by Gus Edwards that was featured in* The Hollywood Revue of 1929 *(Charles F. Riesner, 1929). Preserved from a mute print, this fragment contains the remnants of the film's closing number. – Josh Romphf*

THE SHOW OF SHOWS (La rivista delle nazioni) (Warner Bros. Pictures, Inc., US 1929) (frammento/*fragment*)
Regia/dir: John G. Adolfi; *prod:* Darryl Francis Zanuck; *f./ph:* Bernard McGill; *cast:* Frank Fay, Patsy Ruth Miller, Lloyd Hamilton, Beatrice Lillie, Georges Carpentier, Myrna Loy, Nick Lucas, Louise Fazenda, Chester Morris, Irene Bordoni, Ted Lewis, Dolores Costello, Jack Mulhall, Alice White, Richard Barthelmess, Lila Lee, Douglas Fairbanks Jr., Lois Wilson, Monte Blue, Loretta Young, Ben Turpin, Grant Withers, Rin Tin Tin, Winnie Lightner, Lupino Lane, Chester Conklin, John Barrymore; *première:* 20.11.1929 (Winter Garden, New York); *orig. l:* 11,692 ft.; 35mm, 7 ft., 4" (24 fps), col.; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
Questo sontuoso musical Vitaphone vedeva impegnate quasi tutte le star sotto contratto con la Warner Bros, che fece ogni sforzo per girarlo interamente in Technicolor. Di questo film che doveva essere tutto parlato e tutto a colori, sono sopravvissute solo copie stampate in bianco e nero per la televisione (con l' eccezione di una sequenza a colori riscoperta all'inizio degli anni Novanta). Comunque, anche nella versione originaria, solo l'86 per cento del metraggio era a colori: su una durata totale di 124 minuti, 20 minuti restavano infatti in bianco e nero. Tra i frammenti in nitrato conservati presso la George Eastman House figura l'inizio della scenetta del "Sipario di stelle" che si trova alla fine del film. Si tratta della ripresa in campo lungo di un sipario di velluto che si apre su una tenda di seta, dove da fori ovali spuntano le teste delle star del film (i loro nomi sono citati qui sopra nei credits). Un altro tassello in Technicolor della perduta versione a colori. / *Warner Bros.' lavishly produced Vitaphone revue featured most of the studio's contract stars. Pulling out all of the stops, the producers opted to shoot the entire film in Technicolor. Originally intended to be an all-talking, all-color picture, the film has survived only in black and white copies made for television (except for one color sequence rediscovered in the early 1990s). Upon its initial release, the film was actually only 86 percent color, as 20 minutes of its total 124-minute running time remained in black and white. Among the George Eastman House's collection of nitrate fragments was the opening shot of the "Curtain of Stars" vignette from the end of the film. Literally a long shot of a velvet curtain opening across a silk "star curtain" featuring the heads of the film's stars (see the above credit listing for those whose heads appear poking through the oval cut-outs), this Technicolor morsel adds another piece to the missing color version. – Josh Romphf*

THE MYSTERIOUS ISLAND (L'isola misteriosa) (Metro-Goldwyn-Mayer Corp., US 1929) (frammento/*fragment*)
Regia/dir: Lucien Hubbard; *scen:* Lucien Hubbard; dal romanzo/*from the novel* L'Île mystérieuse di/*by* Jules Verne; *mont./ed:* Carl L. Pierson; *f./ph:* Percy Hilburn; *scg./des:* Cedric Gibbons; *tech. effects:* James Basevi, Louis H. Tolhurst, Irving G. Ries; *cast:* Lionel Barrymore (Dakkar), Montagu Love (Falon); *première:* 20.12.1929 (Capitol Theatre, New York); *orig. l:* 8569 ft.; 35mm, 26 ft., 17" (24 fps), col.; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
The Mysterious Island ebbe fin dall'inizio una lavorazione alquanto travagliata. Le riprese cominciarono nel 1926, sulla base di un copione molto fedele al romanzo di Verne da cui era tratto, per interrompersi quando un violento uragano colpì la parte delle Bahamas dove si giravano gli esterni. Inoltre Maurice Tourneur prima, e poi il suo sostituto Benjamin Christensen, riunciarono alla regia per divergenze creative. Fu quindi necessaria una radicale riscrittura e a salvare il film fu chiamato il produttore e regista Lucien Hubbard. Trama e personaggi furono completamente cambiati (tanto da risultare alla fine quasi estranei al romanzo di Verne) e praticamente tutto il girato fu rifatto. Il film che uscì alla fine del 1929 era in parte parlato con circa l'80 per cento in Technicolor. Fu considerato perduto fino alla fine degli anni Sessanta, allorché fu scoperta (e successivamente restaurata) una copia in bianco e nero. Questo breve frammento contiene le ultime due inquadrature del rullo 5 in Technicolor: Dakkar (Lionel Barrymore) viene salvato dalla prigionia in cui lo teneva il malvagio Falon (Montagu Love). – James Layton
The Mysterious Island *had a troubled production history from the start. Shooting began in 1926, using a script closely following Jules Verne's original source material. However, the production was forced to shut down after a devastating hurricane hit the Bahamas location filming, and the film's first director, Maurice Tourneur, and his replacement, Benjamin Christensen, left following creative differences. Drastic rewrites followed and producer-director Lucien Hubbard was brought in to rescue the film. The story and characters were completely changed (so much so that they bore little resemblance to Verne's novel) and practically all the existing footage was reshot. The completed film premiered in late 1929 as a part-talkie with approximately 80 percent of its running time in Technicolor. It was considered lost until the late 1960s, when a black and white copy was discovered and subsequently preserved. This brief fragment contains the last two shots from Reel 5 in Technicolor, as Dakkar (Lionel Barrymore) is rescued after being held captive by the evil Falon (Montagu Love). – James Layton*

AND HOW (Warner Bros. Pictures, US 1930) (frammento/*fragment*)
Regia/dir: Max Scheck; *cast:* Ann Greenway; *data uscita/rel:* 19.3.1930; *orig. l:* 562 ft.; 35mm, 96 ft., 1'04" (24 fps), col.; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
Estratto di una commedia musicale Vitaphone da un rullo che narra

l'episodio della vendita di Manhattan a mercanti olandesi da parte degli indiani Lenape. Interpretato dalla cantante Ann Greenway, questo corto fu elogiato all'epoca per il brillante utilizzo del Technicolor. Secondo il recensore del *Film Daily* era "uno dei più bei cortometraggi a colori" che avesse mai visto. A parte questo breve frammento, restaurato a partire da una copia muta, del film non sembra più esistere altro. Benché incompleta, la sequenza ci restituisce vividamente l'elaborato sfondo e il vivace corpo di ballo che tante lodi procurarono a *And How* oltre 80 anni fa. / *An excerpt from a one-reel Vitaphone musical comedy short based on the sale of Manhattan to Dutch traders by the Lenape Indians. Starring singer Ann Greenway, this short was praised for its brilliant use of Technicolor, with one contemporary reviewer from* Film Daily *referring to it as "one of the most beautiful color shorts this reviewer has focused eyes on". Preserved from a mute print, this short fragment represents what is believed to be the only existing visual material on the film. Although incomplete, the sequence showcases the elaborate backdrop and vibrant chorus that had initially garnered* And How *praise over 80 years ago. – Josh Romphf*

THE JAZZ REHEARSAL (Warner Bros. Pictures, US 1930) (frammento/*fragment*)
Regia/dir: Roy Mack; *cast:* Neely Edwards, Eddie Kane; *data uscita/rel:* 5.1930; *orig. l:* 911 ft.; 35mm, 67 ft., 44" (24 fps), col.; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.
È questo uno dei 23 cortometraggi Vitaphone in Technicolor prodotti dalla Warner Bros nel 1929-30. Il film descrive la realizzazione di un musical in un animato teatro di posa sonoro hollywoodiano. In questo frammento muto, Neely Edwards, artista del vaudeville e comico cinematografico, dirige dalla sua seggiola di regista un numero di canto e ballo. – James Layton
The Jazz Rehearsal *is one of 23 all-Technicolor Vitaphone shorts produced by Warner Bros. during 1929-30. The film follows the shooting of a musical on a busy Hollywood sound stage. In this mute excerpt, vaudeville performer and film comedian Neely Edwards supervises a song and dance number from his director's chair.*
James Layton

AFFINITIES (Ward Lascelle Productions, *dist:* W.W. Hodkinson Corp., US 1922) (frammento/*fragment*)
Regia/dir., prod: Ward Lascelle; *scen:* H. Landers Jackson, dal racconto di/*from the short story by* Mary Roberts Rinehart; *f./ph:* Abe Scholtz; *cast:* John Bowers (Day Illington), Colleen Moore (Fanny Illington), Joe Bonner (Ferd Jackson), Grace Gordon (Ida Jackson), Pietro Sosso (Professor Savage), May Foster (Amiji); *orig. l:* 5484 ft.; 35mm, 890 ft., 13' (18 fps), col. (imbibito/*tinted, Desmet method*); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY & The New Zealand Film Archive/Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, Wellington.
Didascalie in inglese / *English intertitles.*
Affinities non è una produzione Technicolor, ma ci permette di gettare uno sguardo su un lungometraggio di Colleen Moore di cui non restano altre tracce. Le sequenze superstiti (meno di 900 piedi) sono state riportate negli Stati Uniti con il sostegno del New Zealand Film Archive e della National Film Preservation Foundation.
Si tratta di una commedia realizzata dalla Ward Lascelle Productions, casa cinematografica nota soprattutto per i suoi western a basso costo ed è il primo di due lungometraggi che la Ward Lascelle trasse dai racconti di Mary Roberts Rinehart. Questa scrittrice – nota soprattutto per i suoi romanzi polizieschi, tanto da essere definita la "Agatha Christie americana" – si cimentò in realtà in molti generi, dai resoconti di viaggio alle commedie romantiche; la sua opera più nota è forse *The Bat.* Nel film Colleen Moore interpreta Fanny, moglie assai trascurata di Day Illington (John Bowers). Lasciata sola una volta di troppo, Fanny è attratta dall'amico Ferd Jackson (Joe Bonner) con il quale socializza durante una festa di "affinità" per coniugi trascurati. Le sequenze superstiti, provenienti da due rulli diversi, sono alquanto frammentarie e comprendono scene che sembrano collocarsi all'inizio e alla fine del film. Colleen Moore vi compare spesso e anche Joe Bonner, del quale segnaliamo alcuni buffi travestimenti femminili. Una buona parte di questo rullo superstite è occupata dalla rielaborazione di una parabola tibetana che illustra la necessità delle manifestazioni di affetto in una relazione.
Quando fu girato *Affinities*, Colleen aveva 22 anni appena, ma poteva già vantare oltre cinque anni di esperienza sullo schermo. Nel 1922 stava rapidamente diventando una celebrità: aveva già interpretato ruoli da protagonista in numerosi film di Marshall Neilan e della Goldwyn Pictures, tra cui *Dinty* (1920), *The Lotus Eater* (1921) e *The Wall Flower* (1922). In quello stesso anno la Western Association of Motion Picture Advertisers la incluse fra le 13 WAMPAS Baby Stars, riconoscimento assegnato alle giovani attrici sulla soglia della fama divistica. Poco dopo Colleen firmò con la First National il contratto che portò alla creazione di alcuni dei suoi film più conosciuti.
James Layton
Affinities *is not a Technicolor production, but this single reel offers a glimpse of an otherwise lost Colleen Moore feature. The surviving footage – less than 900 feet – has been repatriated to the United States with the support of the New Zealand Film Archive and the National Film Preservation Foundation.*
Affinities *is a comedy made by Ward Lascelle Productions, a company better known for making low-budget Westerns. It is the first of two features adapted by the company from Mary Roberts Rinehart short stories. Rinehart was most celebrated as a writer of murder mysteries (she was dubbed the "American Agatha Christie"), but she dabbled in many genres, from travelogues to romantic comedies.* The Bat *is perhaps her best-known work.*
In the film Colleen Moore stars as Fanny, the frequently dismissed wife of Day Illington (John Bowers). After being left on her own too many times by her husband, Fanny finds herself drawn to society friend Ferd Jackson (Joe Bonner) during an "affinity" party for neglected spouses. The surviving footage, originally sourced from two separate reels, is quite fragmentary and is comprised of scenes appearing to

be from near the start and end of the film. Colleen Moore features prominently, as does Joe Bonner (amusingly dressed as a woman in some scenes). A large portion of this surviving reel is taken up with the retelling of a Tibetan parable illustrating the need for showing affection in a relationship.
Moore was just 22 at the time of the film's shooting, but she had already racked up more than 5 years' experience on screen. By 1922 she was fast becoming a star, having previously headlined several Marshall Neilan and Goldwyn Pictures productions, including Dinty *(1920),* The Lotus Eater *(1921), and* The Wall Flower *(1922). That same year she was named one of 13 WAMPAS Baby Stars by the Western Association of Motion Picture Advertisers. The award recognized young actresses on the threshold of movie stardom. It was not long afterwards that she signed a contract with First National, which led to the creation of some of her best-known films. – JAMES LAYTON*

★★★★★

Il mistero dell'Apollo / *The Apollo Mystery*

Due film di eccezionale interesse, rimasti finora sconosciuti e riscoperti solo di recente fra i tesori dello EYE Film Instituut di Amsterdam, hanno attirato l'attenzione su uno studio berlinese di cui non si avevano praticamente notizie, l'Apollo-Film-GmbH. Dagli archivi della censura apprendiamo che tra il luglio 1913 e il gennaio 1917 l'Apollo produsse 27 film. La produzione sembra essere stata sporadica: dopo che quattro film consecutivi vennero vietati dalla censura del tempo di guerra, lo studio non presentò più alcun film tra il novembre 1915 e il luglio 1916. Negli ultimi sei mesi di vita della casa, però, fu costantemente all'opera una troupe regolare guidata da Franz Hofer (1882-1945) come regista e sceneggiatore e con Fritz Achtenberg, Lya Lei e Helene Voss immancabili attori principali. Hofer aveva iniziato a lavorare nel cinema nel 1910 con Luna e Messter. In questo periodo il produttore dell'Apollo era Julius Kaftanski, che tuttavia non è possibile collegare con certezza alla prima fase di attività dello studio: per i film di quell'epoca, infatti, non abbiamo praticamente titoli di testa né altre informazioni. / *Two hitherto unknown films of exceptional interest, newly discovered in the treasures of EYE Film Institute, have focused attention on a virtually unrecorded Berlin studio, Apollo-Film-GmbH. From censorship records we know that Apollo issued 27 films between July 1913 and January 1917. Production appears to have been sporadic: after four films in succession had been banned by the wartime censors, no new film was submitted between November 1915 and July 1916. During the final half-year of the company's activity however there was continuous production by a regular unit, led by Franz Hofer (1882-1945) as director and writer, with Fritz Achtenberg, Lya Lei, and Helene Voss as the invariable leading actors. Hofer had been in films, with Luna and Messter, since 1910. Apollo's producer in this period was Julius Kaftanski, but there is no certain evidence to connect him with the studio's first period, for whose films we have practically no credits or other information. – DAVID ROBINSON & ELIF RONGEN-KAYNAKÇI*

DAS GEHEIMSCHLOSS (Miss Clever contra de "Zwarte Hand") [Il castello segreto / The Secret Castle; Miss Clever versus the "Black Hand"] (Apollo-Film-GmbH, DE 1914)
Regia/dir: ?; *cast:* Ellen Jensen-Eck; 35mm, 1140 ft., 55' (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*
Con questo film l'Apollo intendeva chiaramente lanciare un nuovo serial poliziesco del tipo che allora godeva di popolarità internazionale: l'idea di una donna detective, maestra nell'arte del travestimento, era però una novità. Nel ruolo dell'indiavolata e invincibile Miss Clever, l'Apollo propose Ellen Jensen-Eck, una delle attrici più rappresentative dell'Aarhus Teater, che aveva già recitato in due film d'avventura danesi, *Toldstation No.* 13 (Stazione doganale n. 13) del 1913 e *Undervandsbaaden* (Sottomarino) del 1914. *Das Geheimschloss* (Il castello segreto) sembra ambientato a Londra (anche se con certi esotici scenari mozzafiato opportunamente dietro l'angolo). Miss Clever viene ingaggiata dal banchiere Gibson, ricattato dalla Mano Nera che per di più gli rapisce il figlio. Miss Clever assicura da sola i criminali alla giustizia, dopo molteplici avventure e grazie a una mirabolante serie di travestimenti che sarebbe un peccato rivelare in anticipo.
L'Apollo aveva risosto grandi speranze nella serie di film che aveva in progetto. Per l'epoca, *Das Geheimschloss* era una produzione assai raffinata e complessa, presentata con un prestigioso opuscolo illustrato e splendidi manifesti a colori. Naturalmente non fu di buon auspicio che il film venisse portato a termine proprio in coincidenza con lo scoppio della prima guerra mondiale. Sin dall'inizio, *Das Geheimschloss* si attirò gli strali della censura, a quanto sembra per motivi morali: i rapidi cambi d'abito di Miss Clever svelano con eccessiva generosità le cosce ben tornite della protagonista. Già prima dell'uscita, una scena venne tagliata e il film fu vietato ai bambini; nel 1916 fu vietato "per la durata della guerra"; e nel 1919 il divieto venne riconfermato. Non sorprende che non risultino girati altri episodi.
Nei Paesi Bassi, però, il film fu un successo trionfale per il distributore ed esercente Jean Desmet, che lo annoverava fra i suoi campioni d'incasso di genere thriller. Dopo averlo regolarmente proiettato per parecchi anni, lo vendette a un'altra casa distributrice. Il film non figura perciò nella grande donazione che la famiglia Desmet fece al Nederlands Filmmuseum nel 1957: la copia, inviata da un collezionista privato, è giunta all'archivio solo nel 2006. Il travolgente successo olandese di *Das Geheimschloss* è probabilmente all'origine dell'importazione retrospettiva del succitato film d'avventura danese con Ellen Jensen-Eck, *Undervandsbaaden* (come sembra di poter dedurre dall'annuncio pubblicitario, comparso su un giornale nel 1916, di un altro film di Miss Clever in cui appare un sommergibile).

DAVID ROBINSON & ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Apollo clearly intended this film to launch a new detective serial of the kind then enjoying international popularity: the idea of a female sleuth and mistress of disguises was novel. As the lively and

formidable Miss Clever, Apollo cast Ellen Jensen-Eck, a stalwart actress from the Aarhus Theatre, who had already appeared in two Danish adventure films, Toldstation No. 13 *(*Duty Station No. 13*, 1913) and* Undervandsbaaden *(*Submarine*, 1914). The setting of* Das Geheimschloss *(literally, The Secret Castle) appears to be London (though with some exotic cliff-hanging scenery conveniently close at hand). Miss Clever is hired by Banker Gibson, who is being blackmailed by the Black Hand, and whose son the gang kidnap. Miss Clever single-handedly brings the criminals to justice after many adventures and thanks to a bewildering series of disguises, which it would be a pity to reveal in advance of viewing.*

Apollo had big hopes of the anticipated series. Das Geheimschloss *was for its date an elaborate production and was introduced with a prestigious illustrated brochure and seductive full-colour posters. Clearly however it was not a good omen that completion of the film coincided with the outbreak of the First World War. From the start,* Das Geheimschloss *fell foul of the censors, apparently on moral grounds: Miss Clever's quick changes provide the opportunity for too generous glimpses of her shapely thighs. Before its release a scene was cut and the film was banned for children; in 1916 it was banned "for the duration of the war"; and in 1919 it was banned yet again. Unsurprisingly, there seem to have been no further episodes.*

In the Netherlands however it proved a triumph for the distributor-exhibitor Jean Desmet, who regarded it as one of his blockbuster thrillers. After showing it regularly for several years he sold it on to another company. Hence the film did not figure in the great donation given to the Nederlands Filmmuseum by the Desmet family in 1957: the print was received only in 2006 from a private collector. The runaway success of Das Geheimschloss *in Holland probably inspired the retrospective import of Ellen Jensen-Eck's 1914 Danish adventure film,* Undervandsbaaden*, to judge from a 1916 newspaper advertisement for a further Miss Clever film, involving a submarine.*

David Robinson & Elif Rongen-Kaynakçi

WENN VÖLKER STREITEN (Wanneer Volkeren Strijden) [Quando le nazioni lottano / When Nations Quarrel] (Apollo-Film-GmbH, DE 1915)

Regia/dir: Rino Lupo [Cäsar Lupow/Cézar Lupo/Cesare Lupo]; *cast:* ?; 35mm, 773 m., 37' (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Uscito neppure otto mesi dopo lo scoppio della Prima guerra mondiale, *Wenn Völker streiten* narra una classica storia di guerra, che il cinema avrebbe continuato a raccontare almeno fino a *The Life and Death of Colonel Blimp* di Powell e Pressburger: il dramma di due giovani di diversa nazionalità, amici prima del conflitto, che si ritrovano l'uno contro l'altro allorché i loro paesi entrano in guerra. Friedrich Faber è tedesco; Henri Toussaint, che lavora in Germania ed è innamorato di Lise, sorella di Friedrich, allo scoppio delle ostilità fa patriotticamente ritorno nella natia Francia. I due si incontrano sul campo di battaglia, in Francia, dove Henri viene fatto prigioniero. Egli prega Friedrich di permettergli di salutare i genitori, che abitano nei pressi, e di inviare un messaggio a Lise; Friedrich lo accontenta, poi Henri viene internato in un campo di prigionia.

La vicenda sentimentale e la mitezza attribuita ai soldati tedeschi non mancano di ingenuità e l'ignoto interprete di Henri – scelto senza dubbio per il suo bell'aspetto da "francese" – gigioneggia troppo. Il film si distingue tuttavia per l'afflato di sincera umanità con cui affronta il suo tema, oltre che per il realismo delle scene di guerra, che sembrano costruite a partire da filmati di attualità – riguardanti con ogni probabilità manovre più che vere battaglie – come testimonia il "loop" delle medesime riprese. L'effetto è in ogni caso impressionante: le panoramiche scene di battaglia sono molto spettacolari e ben integrate nell'azione.

Il regista, unico membro identificato della troupe, è una figura di particolare interesse. Rino Lupo nacque a Roma nel 1888 e, come sappiamo dalla sua stessa testimonianza (raccolta nel 1923), iniziò a lavorare nel cinema italiano nel 1908; fu alla Gaumont dal 1911 al 1914 e poi – sembra – passò in Germania, Danimarca e Russia. Da qui, dopo lo scoppio della rivoluzione, fuggì arrivando a Varsavia, ove diresse parecchi film e fondò un'accademia di recitazione. Nel 1923 si spostò alla Invicta di Oporto, e anche in questa città diede vita a un'accademia di recitazione, il cui allievo più illustre fu Manoel de Oliveira – considerate assieme, le carriere dei due artisti assommano a un numero senza precedenti: ben 104 anni di ininterrotta attività cinematografica. Nonostante il successo dei suoi otto lungometraggi portoghesi, cinque dei quali scritti da lui stesso, dopo il 1930 Lupo scomparve dalla scena senza lasciare traccia.

Tenendo presente i successivi film Apollo realizzati con un gruppo di attori fissi, si è tentati di avanzare la suggestiva ipotesi che il nostro sia anche il regista di *Das Geheimschloss*. Il poliziesco non era certo per lui un genere sconosciuto: con *Blanc et noir* (Polonia, 1919), in cui recitò a fianco di Dimitri Buchowetzki, egli avrebbe creato il personaggio del detective Maks. – David Robinson & Elif Rongen-Kaynakçi

Released less than eight months after the outbreak of the First World War, Wenn Völker streiten *(When Nations Quarrel) tells a classic war story that would persist in films at least until Powell and Pressburger's* The Life and Death of Colonel Blimp *– the sadness of two pre-war friends who face each other on the battlefield when their different countries go to war. Friedrich Faber is German; Henri Toussaint, working in Germany and in love with Friedrich's sister Lise, patriotically returns to his native France on the outbreak of hostilities. They meet on a French battlefield, where Henri is taken prisoner. He pleads with Friedrich to be allowed to say goodbye to his parents in their nearby home, and to send a message to Lise. Friedrich grants his wish, and Henri is then taken off to the prison camp.*

The sentimental story and the sweetness of the German soldiers are naïve and the unnamed actor who plays Henri – cast no doubt for his "French" good looks – emotes excessively. Still the film is

remarkable for its genuinely humane approach to its subject, and the realistic war scenes. These seem to be constructed around actuality footage – more likely of manoeuvres than of actual battle – as frequent "looping" of the same shots testifies. The effect however is impressive: the battlescapes are spectacularly panoramic and well integrated into the action.

The director, the only identified member of the film unit, is a particularly interesting figure. Rino Lupo was born in Rome in 1888, and from his own account (recorded in 1923) worked in film in Italy from 1908, was at Gaumont from 1911 to 1914, and then seems to have passed in turn to Germany, Denmark, and Russia. Fleeing the Russian revolution, he arrived in Warsaw, where he directed several films and established an acting academy. In 1923 he moved to the Invicta Company in Oporto. Here he also he established an acting academy, where his most memorable pupil was Manoel de Oliveira – the two men's joint careers thus establishing an unparalleled 104-year personal continuity of film-making. Despite the success of his eight Portuguese feature films – five of them written by himself – after 1930 he disappeared entirely from view.

Comparing the stock unit method of production of the later Apollo films, it is tempting to speculate whether Lupo might also have been the director of Das Geheimschloss. *Detective fiction was evidently not alien to him: as an actor in* Blanc et noir *(Poland, 1919) playing alongside Dimitri Buchowetzki, he was to create the character of Detective Maks. – David Robinson & Elif Rongen-Kaynakçi*

★★★★★

Tardi / *Late* Thanhouser

Questi due film furono realizzati negli ultimi mesi di attività della Thanhouser, la cui chiusura risale alla fine dell'estate del 1917. Essi tuttavia ci mostrano fino a qual punto Edwin Thanhouser, avendo assunto personalmente la supervisione della produzione, avesse rafforzato le straordinarie qualità che avevano sempre caratterizzato i lavori della casa: la solidità strutturale delle sceneggiature, la recitazione sottilmente psicologica e il definitivo abbandono dei fondali dipinti. Una nuova caratteristica, tuttavia, rivela l'influenza dell'iniziativa "attori famosi in testi famosi": in entrambi i film l'affidabile compagnia stabile della Thanhouser è integrata da un'oculata scelta di grandi nomi di Broadway. / *These two films were made in the final months of Thanhouser's activity: the company phased out its operations in the late summer of 1917. They reveal however the extent to which Edwin Thanhouser, having resumed personal supervision of production, consolidated the outstanding qualities which had characterized his company's work since the beginning: sound screenplay structure, sophisticated psychological acting, and a determined escape from painted theatrical sets. A new characteristic, however, suggests the influence of the "Famous Players in Famous Plays" initiative: in both of these films the reliable Thanhouser stock company is supplemented with shrewdly chosen luminaries from Broadway. – David Robinson*

A MODERN MONTE CRISTO (Eye for an Eye) (Thanhouser / Pathé Gold Rooster Play, US 1917)

Regia/dir: W. Eugene Moore, Jr.; *prod:* Edwin Thanhouser; *scen:* Lloyd F. Lonergan; *f./ph:* George Webber; *cast:* Vincent Serrano (Dr. Emerson), Helen Badgley (Virginia Deane a 6 anni/*at age* 6), Thomas A. Curran (William Deane), Gladys Dore (Virginia Deane a 18 anni/*at age* 18), Boyd Marshall (Tom Pemberton), H.M. Rhinehardt (pilota/*aviator*); *orig. l:* 5 rl.; 35mm, 1156 m., 56' (18 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

L'abile sceneggiatore della Thanhouser Lloyd F. Lonergan (cognato di Edwin) elaborò una versione moderna della storia di Dumas: la contemporaneità di questo dramma sul tema della vendetta è evidenziata dagli inserti di documenti in cui spicca la data "1916". Lonergan riprende anche uno dei topos preferiti del cinema muto delle origini: l'armatore che mette in mare una nave malsicura ma coperta da una grossa assicurazione, ignorando che un suo caro si trova a bordo. La stampa di categoria lo accolse come un melodramma abbastanza di routine: "adatto a un pubblico medio" (*New York Dramatic Mirror*); "piacerà ai fan meno esigenti". Le scene di mare erano sempre state un punto di forza della Thanhouser e il film contiene due drammatiche tempeste e un naufragio, convincentemente filmati a Block Island, al largo di Rhode Island. Un'assoluta novità è invece il salvataggio aereo in un'isola deserta.

Per il ruolo principale del Dr. Emerson, Thanhouser si rivolse a un attore di Broadway che aveva interpretato un solo film per la Famous Players – la versione del 1915 di *Lydia Gilmore* con Pauline Frederick: Vincent Serrano (1866-1935). Egli aveva portato con successo sulle scene il tenente di vascello Denton in *Arizona* (1900), un ruolo che avrebbe ripreso spesso nel corso della sua carriera, e qui si rivela un efficace attore di cinema nello stile misurato della Thanhouser – malgrado la grande indignazione manifestata in privato per le ripetute immersioni cui era stato costretto. Serrano recitò in molti altri film muti, mentre la sua carriera teatrale si concluse con *Rio Rita* (1927), che tenne a lungo il cartellone a Broadway. Il suo nemico acerrimo è interpretato dall'australiano Thomas A. Curran (1879-1941), la cui carriera cinematografica sarebbe terminata con numerosi e spesso non accreditati ruoli da figurante – l'ultimo come Teddy Roosevelt in *Citizen Kane*. Boyd Marshall (1884-1950), che la società pubblicizzò come "l'uomo più bello dello schermo", tra il 1913 e il 1917 interpretò 100 film, esclusivamente per la Thanhouser, per poi tornare a dedicarsi con esiti modesti al vaudeville e al musical. Helen Badgley (1908-1977), che nel film interpreta l'eroina da piccola, fu probabilmente l'attrice che lavorò più a lungo per la casa, essendo apparsa, tra il 1911 e il 1917, in ben 105 titoli. – David Robinson

Thanhouser's gifted scenarist (and brother-in-law) Lloyd F. Lonergan conceived a present-day variation of the Dumas story: the modernity of the resulting revenge drama is stressed in inserted documents prominently displaying the date "1916". Lonergan also introduces

*a favourite stock theme of early silent cinema: the ship-owner who sends an unseaworthy but heavily insured vessel to sea, unaware that his nearest and dearest is aboard. The trade press received it as a fairly routine melodrama: "This picture will suit the patrons of a theatre catering to average patronage" (*New York Dramatic Mirror*); "The feature will hold thrills for the less discriminating fans" (*Variety*) . The Thanhouser company had always excelled at maritime scenes, and the film contains two dramatic storms and a shipwreck, convincingly filmed at Block Island, off the coast of Rhode Island. A novelty is the aerial rescue from a desert island.*

For the leading role of Dr. Emerson, Thanhouser turned to a Broadway artist who had made only one previous film, for Famous Players – the 1915 Lydia Gilmore*, starring Pauline Frederick. Vincent Serrano (1866-1935) had enjoyed early stage success as Lieutenant Denton in* Arizona *(1900), a role which he was often to revive, and here proves an effective screen actor in the internalized Thanhouser style – despite his reported indignation at being submitted to aquatic dousings. He was to make several more silent films, and his stage career lasted until the long-running* Rio Rita *(1927). His arch-enemy is played by the Australian Thomas A. Curran (1879-1941), who ended his screen career in numerous uncredited walk-on roles – the last as Teddy Roosevelt in* Citizen Kane*. Boyd Marshall (1884-1950), whom the company publicized as "the handsomest man in the movies", made 100 films, exclusively for Thanhouser, between 1913 and 1917, but then returned to his modestly successful career in vaudeville and musicals. Playing the child, Helen Badgley (1908-1977) was perhaps the company's longest-serving actor, appearing in 105 films between 1911 and 1917. – David Robinson*

FIRES OF YOUTH (Thanhouser / Pathé Gold Rooster Play, US 1917) *Regia/dir:* Émile Chautard; *prod:* Edwin Thanhouser; *scen:* Agnes Christine Johnston; *f./ph:* Jacques Bizeul; *aiuto regia/asst. dir:* James Ewens; *cast:* Frederick Warde (Iron-Hearted Pemberton), Helen Badgley (Billy), Jeanne Eagels (sua sorella/*Billy's sister*), Ernest Howard (suo padre/*Billy's father*), Robert Vaughn (Jim), James Ewens, Carey L. Hastings, Grace Stevens; *orig. l:* 5 rl.; 35mm, incompleto/*incomplete*, 2116 ft. [3 rl.], 32' (18 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Nel 1916, Edwin Thanhouser trovò nel teatro di prosa l'attrice più straordinaria che la sua casa avesse mai scritturato – anche se all'epoca né lui né altri se ne resero pienamente conto. Jeanne Eagels (1890-1929) stava ancora facendo la gavetta quando conobbe il suo primo primo rilevante successo andando in tournée con il dramma di Hubert Henry Davies *Outcast*. Ella vi interpretava il ruolo della prostituta diventata guaritrice che nell'allestimento originale newyorchese del 1914 era stato di Elsie Ferguson. La tournée includeva una tappa off-Broadway e fu così che la Eagles venne ingaggiata dalla Thanhouser per una versione cinematografica della pièce, re-intitolata *The World and the Woman* (1916). Nel film furono coinvolti molti professionisti di prim'ordine, tra cui i registi Lloyd e Eugene Moore e gli sceneggiatori William C. de Mille e Philip Lonergan (fratello minore di Lloyd).

A quanto pare il contratto impegnava la Eagles in altri due film Thanhouser – *Fires of Youth* e *Under False Colors*, dove interpretava una contessa russa nihilista – diretti entrambi da Emile Chautard (1864-1934), un attore teatrale francese che era diventato regista per la Éclair, e che avrebbe concluso la sua carriera a Hollywood come caratterista. Chautard portò con sé un ex direttore della fotografia di Alfred Machin, Jacques Bizeul, che intraprese una brillante carriera hollywoodiana fino alla sua morte, nel 1925. All'epoca in cui apparve in questi due film, tuttavia, Jeanne Eagels era già una stella di prima grandezza grazie a *The Professor's Love Story*, la prima di tre produzioni consecutive che la videro al fianco di George Arliss nel 1917. Cinque anni dopo, la creazione del ruolo di Sadie Thompson in *Rain* (1922) avrebbe fatto di lei una figura leggendaria di Broadway. Secondo i suoi biografi, fu proprio durante questo periodo di attività frenetica, divisa tra l'impegno diurno sul set del film a New Rochelle e quello serale al Knickerbocker Theatre, che iniziò la sua dipendenza da alcool e droghe che la condurranno a una morte precoce a 39 anni. Ma i suoi demoni personali inclusero senza dubbio anche l'intensamente analitica e autocritica passione per la propria arte.

Fires of Youth – soprattutto per l'incompletezza delle versioni che sono sopravvissute – non offre molto spazio per capire che ci troviamo di fronte a una delle più grandi attrici teatrali del XX secolo. Il film è infatti concepito in funzione di Frederick Warde (1851-1935), un veterano di Broadway di origine inglese che aveva lavorato con Edwin Booth raggiungendo il picco della sua popolarità come interprete scespiriano negli anni '70 dell'800. Nel 1912, il sessantunenne Warde interpretò *Richard III*, da molti ritenuto il primo lungometraggio americano tratto da Shakespeare, che accompagnò in tournée, tenendo conferenze e recitando monologhi. Per la Thanhouser interpretò sette film, tra cui *King Lear* e *The Vicar of Wakefield*.

La sceneggiatura è di Agnes Christine Johnson (1896-1978), una prolifica scrittrice i cui lavori successivi includono *Show People*, *The Patsy* e la serie di *Andy Hardy*. Nondimeno, questo è un poco convincente melodramma su un malvagio mugnaio la cui coscienza è risvegliata dall'amicizia – e dal successivo ferimento in un incidente sul lavoro – del piccolo Billy, il figlio di un operaio, interpretato immancabilmente, ma non per questo meno brillantemente da Helen Badgley. Jeanne Eagels appare solo in un piccolo ruolo come sorella di Billy, una particina che non ci permette certo di ravvisare una grande attrice, ma sicuramente una buona attrice, misurata e con un'innata predisposizione per la macchina da presa.

Fires of Youth fu la produzione n. 1079 della Thanhouser. Soltanto altri sette film furono completati prima che la società cessasse del tutto l'attività e che lo studio fosse dato in affitto alla Clara Kimball Young Film Corporation. – David Robinson

In 1916, Thanhouser brought from the legitimate theatre the most outstanding actress his company was ever to employ – even though neither he nor anyone else fully realized it at the time. Jeanne Eagels

(1890-1929) was still struggling up the theatrical ladder when she had her first remarked success in the touring company of Hubert Henry Davies' play Outcast*, in the role of a prostitute who becomes a faith healer, created in 1914 by Elsie Ferguson. The tour included a New York off-Broadway engagement, as a result of which Thanhouser engaged her for a film version of the play, retitled for the screen* The World and the Woman *(1916). The credits for this were exceptional, with Frank Lloyd and Eugene Moore as directors, and William C. de Mille and Philip Lonergan (younger brother of Lloyd) credited as writers. Eagels was apparently contracted to make two more films for Thanhouser, and in both of these –* Fires of Youth *and* Under False Colors*, in which she played a nihilist Russian countess – she was directed by Émile Chautard (1864-1934), a French stage actor who had turned film-maker at Éclair, and was to end his career as a Hollywood character actor. Chautard seems to have brought with him Alfred Machin's former cinematographer, Jacques Bizeul, who was to have a fruitful Hollywood career until his death in 1925. By the time she made these two films, however, Jeanne Eagels had already achieved stardom with* The Professor's Love Story*, the first of three successive productions in which she appeared with George Arliss in 1917. Five years later, her creation of the role of Sadie Thompson in* Rain *(1922) was to make her an enduring Broadway legend. Her biographers believe that it was this period, when she was filming all day in New Rochelle and rushing back to the Knickerbocker Theatre for the night's performance, that began the dependence on drugs and alcohol that was to lead to her early death at 39. But her personal demons undoubtedly also included her acutely analytical and self-critical passion for her art.*

Fires of Youth *– certainly in the abbreviated versions that have survived – gives us little sense that we are watching one of the great 20th-century stage actresses. The film is, in fact, designed to star Frederick Warde (1851-1935), an English-born Broadway veteran who had worked with Edwin Booth and reached the peak of his popularity as a Shakespearean actor in the 1870s. In 1912, at 61, he made* Richard III*, regarded as the first American Shakespearean feature film, with which he toured, delivering lectures and monologues. For Thanhouser he made seven films, including* King Lear *and* The Vicar of Wakefield*. The screenplay is by Agnes Christine Johnson (1896-1978), a prolific writer whose later credits include* Show People*,* The Patsy*, and the* Andy Hardy *series. This though is a far-fetched melodrama about a wicked mill-owner whose conscience is awakened by the friendship – and subsequent injury in a factory accident – of little Billy, the son of a worker, played inevitably but admirably by Helen Badgley. Jeanne Eagels' role as Billy's sister gives her small scope, but while it is not possible here to recognize a great actress, she is certainly a very good one, restrained and with a natural response to the camera.*

Fires of Youth *was the 1079th Thanhouser production. Only seven more films were completed before the company ceased operations and the studio was leased to the Clara Kimball Young Film Corporation.*

David Robinson

Cinema italiano

IDILLIO INFRANTO (Apulia-Cine, Acquaviva delle Fonti, IT 1933)
Regia/dir.: Nello Mauri; *prod:* Orazio Campanella; *scen:* "Gigus" (Orazio Campanella, Nello Mauri, Raul Perugini); *f./ph:* Raul Giovanni Perugini; *cast:* Ida Mantovani (Maria), Filippo Ilbello [Pasquale Jacobellis] (Carlo), Michele Silecchia (Silvestro), Mario Passi [Nello Mauri] (Berto, padre di Maria/*Maria's father*), Dirce Greselin (Silvana); *riprese/filmed:* 1931-32; DCP, 60', sd.; *fonte copia/print source:* Cineteca Nazionale, Roma.
Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Restauro/*Restoration:* Teca del Mediterraneo (Biblioteca del Consiglio Regionale della Puglia), Cineteca Nazionale (Fondazione Centro Sperimentale di Cinematografia); sponsor esclusivo/*sponsor:* Club delle Imprese per la Cultura della Confindustria; coordinamento del progetto/*project coordinated by:* Angelo Amoroso d'Aragona, Mario Musumeci.

Idillio infranto è uno degli ultimi lungometraggi italiani del muto e il quarto tra i film che risultano girati in Puglia: i tre titoli precedenti sono *Manfredonia* (1912), *Maria viene… a Marcello* (1923) e *L'intrusa* (1927), mentre il titolo più importante realizzato nella regione dopo l'avvento del sonoro è probabilmente *La nave bianca* (1941) di Rossellini. *Idillio infranto* fu il "sogno di celluloide" di un possidente terriero di Acquaviva delle Fonti, Orazio Campanella (1900-1986), un appassionato di cinema che volle celebrare su pellicola la propria regione e che costituì a tale scopo una società di produzione, la Apulia-Cine, coinvolgendo nel suo progetto l'intera comunità. La sceneggiatura fu scritta da Campanella con il regista Nello Mauri e l'operatore Raul Giovanni Perugini, giovane fotografo marchigiano trasferitosi ad Acquaviva con alcune esperienze nel campo del documentarismo cinematografico. Nei titoli di testa, leggiamo che si tratta di un "film folkloristico pugliese", ma la visione della vita contadina che ne emerge non è affatto idilliaca: i giovani soffrono le severe costrizioni di una società rigidamente feudale e paternalistica. Maria è innamorata di Carlo, il figlio di un proprietario terriero, ma è costretta a sposare Silvestro, un ricco possidente con cui suo padre è pesantemente indebitato. Lo scoraggiato Carlo si rifugia in città, dove riallaccia una deludente relazione con una vecchia fiamma. Il film si conclude con il matrimonio e la fatalistica accettazione da parte di Maria di un futuro al fianco di Silvestro, che peraltro è un brav'uomo. L'unica attrice professionista del cast fu la protagonista, la milanese Ida Mantovani, oggi ricordata solo per due ruoli di secondo piano negli ultimi due film diretti da Gian Orlando Vassallo (1881-1960): *Le mani sugli occhi* (1929) e *La leggenda di Wally* (1930). Carlo è interpretato da Pasquale Jacobellis che, come il suo personaggio, era il figlio di un possidente terriero del posto ed era da poco tornato dagli studi condotti a Bari: forse per orgoglio familiare adottò lo pseudonimo di Filippo Ilbello. Michele Silecchia, nel ruolo di Silvestro, era anch'egli un vicino di Campanella.

Il padre di Maria, Berto, è interpretato dallo stesso regista Nello Mauri col nome di Mario Passi. È un uomo di corporatura esile, sulla cinquantina, con i capelli grigi e il naso aquilino. Per il resto, non si sa molto di lui, eccetto che pare fosse di origine umbra ed era sposato con Dirce Greselin, iinterprete della ragazza di città, Silvana. Il film è abilmente diretto ed è strano non ci siano altre regie firmate da un artista così sicuro, che da l'impressione di avere familiarità con le più recenti e raffinate produzioni russe, tedesche e francesi. La vicenda è ambientata ad Alberello e a Bari, ma le riprese furono effettuate per la gran parte nelle campagne di Acquaviva delle Fonti, oltre che ad Alberobello, a Cassano delle Murge, forse a Gioia del Colle, ed infine a Bari: tre delle quattro scene ivi girate con il Corso Vittorio Emanuele visto dal parabrezza di un'auto in movimento, offrono una fugace ma nitida visione del capoluogo pugliese com'era ottant'anni fa, quasi completamente privo di traffico.

Le riprese durarono, a quanto sembra, dal 1931 al 1932. Campanella si trovò a corto di soldi e per finanziare l'Apulia-Cine fu costretto a vendere parte delle sue terre. Ultimato nei primi mesi del 1933, il film fu presentato in anteprima al Cinema Reale di Acquaviva delle Fonti, senza peraltro suscitare grande interesse al di fuori dell'ambito locale. Oggi esso ci colpisce per il suo approccio men che romantico alla vita rurale, anche se una rara recensione d'epoca apparsa nel marzo del 1933 sul *Corriere Cinematografico* di Torino a firma di Nicolò Valentini parla di "visioni di uomini che lavorano nei campi perennemente benedetti dal sole e dal tepore, di donne che si aggirano sfaccendando nelle minuscole case e di bimbi che senza timore ruzzano in mezzo all strada in piena libertá, garruli e giocondi".

Campanella non riuscì a trovare una distribuzione per un film di durata inferiore rispetto agli standard correnti del lungometraggio e che – con una straordinaria anticipazione del neorealismo – non somigliava affatto alle produzioni commerciali dell'epoca. *Idillio infranto* rimarrà la prima e ultima produzione della Apulia-Cine di Acquaviva delle Fonti.

Nulla si è più saputo di Mauri, di Mantovani e della Greselin. Perugini diventerà un cine-operatore dell'Istituto Luce; morirà nei primi anni '50 durante una ripresa aerea. Jacobellis divenne un eminente cardiologo e pare perfino che non avesse mai fatto partecipi i familiari del suo breve momento di gloria cinematografica. Campanella si limitò a chiudere il film in una cassapanca, dove rimase dimenticato per oltre mezzo secolo. Solo alla sua morte, nel 1986, *Idillio infranto* è stato ritrovato dal nipote Franco Milella.

La copia fu affidata alle cure della Cineteca Nazionale. Nel 1996, il film è stato duplicato su pellicola in triacetato e nel 2010 si è provveduto a un restauro digitale. "Allungato" digitalmente per essere proiettato a 24 fotogrammi al secondo (la velocità ottimale per la copia originale era di 20 fotogrammi al secondo), è stato trasferito su pellicola 35 mm con una colonna sonora orchestrale e vocale composta da Nico Girasole. La Teca del Mediterraneo ha pubblicato quest'ultimo restauro su dvd, corredandolo con un opuscolo contenete saggi di Oscar Iarussi, Angelo Amoroso d'Aragona, Nico Girasole, Mario Musumeci, Anna C. Scamacca e Waldemaro Morgese. – David Robinson

Idillio infranto *(Broken Idyll) is one of the last Italian silent feature films, and the fourth film known to have been shot in Puglia – the region that forms the high heel of the "boot" of Italy. Its predecessors were* Manfredonia *(1912),* Maria… viene a Marcello *(1923), and* L'intrusa *(1927), while the most significant film made there after the coming of sound was probably Rossellini's* La nave bianca *(1941).* Idillio infranto *was the "celluloid dream" of a businessman of Acquaviva delle Fonti, Orazio Campanella (1900-1986), an enthusiast for cinema with a mission to celebrate his own region on film, who set up a company, Apulia-Cine to make the film, and involved the whole community in his project. The script was jointly developed by Campanella with his director, Nello Mauri, and the cinematographer Raul Giovanni Perugini, who had had experience in documentary film-making before setting up a photographic laboratory in Acquaviva. They describe their story in the film credits as "film folkloristico pugliese", but its view of peasant life is by no means idyllic: the young people suffer the extreme constraints of a feudalistic and paternalistic society. Maria is in love with Carlo, a landowner's son, but is forced into marriage with Silvestro, a powerful landowner to whom her father is in debt. The dejected Carlo flees to the city and a disillusioning reunion with an old flame there. The film ends with the wedding, and Maria's fatalistic acceptance of her future with the not-unkindly Silvestro.*

The only professional in the cast was the leading actress, the Milanese Ida Mantovani, who is known only for secondary roles in the last two films directed by Gian Orlando Vassallo (1881-1960) – Le mani sugli occhi *(1929) and* La leggenda di Wally *(1930). Carlo is played by Pasquale Jacobellis, who, like the character himself, was a local landowner's son, just returned from his medical studies in Bari: perhaps from family pride he adopted the pseudonym Filippo Ilbello. Michele Silecchia, as Silvestro, was another of Campanella's neighbours.*

Maria's father, Berto, is played by the director Nello Mauri himself, as "Mario Passi". He is a lightly-built man, around 50 years old, with grey hair and an aquiline nose. So far, nothing else is known about him, except that he was said to be of Umbrian descent and was probably married to Dirce Greselin, who plays the role of the city girl, Silvana. The film is directed with an unassuming flair that makes it inconceivable that such an assured director made no other films: one has the impression of an artist who was familiar with the most sophisticated recent films from Russia, Germany, and France. The story is set in Alberello and Bari, but was mostly shot in the countryside of Acquaviva delle Fonti, with agricultural scenes filmed on the stony plateau of Murgia, between Gioia del Colle, Cassano delle Murge, Santermo in Colle, and Alberello. The three or four shots of the Corso Vittorio Emanuele of Bari, seen through the windscreen of a moving car, provide a brief but vivid impression of the region's almost traffic-free metropolis of 80 years ago.

Shooting seems to have continued from 1931 to 1932. Inevitably money ran out, and Campanella was obliged to sell some land to fund Apulia-Cine. Finally completed by early 1933, the film's premiere in the Cinema Reale of Acquaviva delle Fonti apparently aroused no more

than local interest. A rare contemporary review by Nicolò Valentini in Turin's Corriere Cinematografico *in March 1933 takes a rather sunny view of what strikes us today as a less than romantic impression of rural life: "Images of men who work in fields perennially blessed with sun and warmth, of bustling women in the tiny houses, and children who freely and fearlessly romp in the middle of the street, merry and chattering."*

Campanella clearly had no success in finding distribution for a film of less than normal feature length and – in its extraordinary anticipations of neo-realism – with no resemblance to the commercial production of the day. This was to be the one and only manifestation of Apulia-Cine di Acquaviva delle Fonti.

The people associated with this extraordinary undertaking were forgotten, or chose to forget. No more was heard of Mauri, Mantovani, and Greselin. Perugini resumed his career as a documentary cinematographer and worked for a while for Istituto Luce. He is believed to have been killed in an aerial shoot in the early 1950s. Jacobellis became a distinguished cardiologist and is said not even to have told his family of his brief moment as a movie star. Campanella simply locked the film away in a chest, where it lay forgotten for half a century. Only when he died, in 1986, was it rediscovered by his nephew Franco Milella.

The print was passed to the care of the Cineteca Nazionale. In 1996 it was copied onto triacetate film, and in 2010 it was digitally restored. Digitally "stretched" to run at 24 frames per second (the optimum speed for the original print was 20 fps) it was transferred to 35mm film with an orchestral and vocal sound track composed by Nico Girasole. This latest restoration has been privately issued as a DVD by Teca del Mediterraneo, with a booklet of essays by Oscar Iarussi, Angelo Amoroso d'Aragona, Nico Girasole, Mario Musumeci, Anna C. Scamacca, and Waldemaro Morgese. – DAVID ROBINSON

GLI SPAZZACAMINI DELLA VAL D'AOSTA (The Chimney Sweeps of the Valley of Aosta) (Pasquali & C., Torino, IT 1914)

Regia/dir: Umberto Paradisi; *sogg./story:* dal dramma di/*based on the play by* Giovanni Sabbatini *Gli spazzacamini della Valle d'Aosta* (1854); *cast:* Laura Darville (Pina), Giovanni Cimara (il conte/*Count* Federico Alberici), Tonino Giolino (Tonino); data v.c./*censor date:* 6.5.1914 (no. 3265); prima visione/*first screening:* 5.1914; *orig. l:* 1400 m.; 35mm, incompleto/*incomplete*, 1118 m., 55' (18 fps), col. (imbibito e virato/*tinted and toned, Desmet method*); *fonte copia/print source:* Museo Nazionale del Cinema, Torino (restauro/*restored* 2010, con/*with* Fondazione Cineteca Italiana, Milano).

Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Questo film di produzione Pasquali appare come un compendio dei più diffusi luoghi comuni, tematici e stilistici, frequentati dal cinema italiano negli anni che precedono lo scoppio della prima guerra mondiale. Dal punto di vista del contenuto, rilanciava temi che il cinema da tempo aveva mutuato dalla letteratura e dal teatro ottocenteschi: la condizione dei figli illegittimi, il matrimonio riparatore, il sesso fuori dal matrimonio, e, sullo sfondo, i pregiudizi di classe, che precludevano a una persona di umili origini la possibilità di unirsi a un nobile. Umberto Paradisi, che nel 1914 è il principale direttore artistico della Casa torinese, ha elaborato questi spunti sulla base di un dramma di successo pubblicato a metà '800 da Giovanni Sabbatini, approfittandone anche per accennare a temi di carattere civile, come la denuncia dello sfruttamento del lavoro minorile e delle difficili condizioni di vita dei contadini e dei proletari nella Valle d'Aosta del XIX secolo, alla mercé di una classe nobiliare latifondista di pochi scrupoli. Nel film dunque il tema dell'amore contrastato tra un conte e una contadina è in subordine rispetto a quello sociale: come dimostra il modo sbrigativo con cui nell'introduzione viene delineata la relazione tra Federico e Pina (una sola inquadratura di un grande aiuola fiorita fa immaginare il passaggio dall'idillio appena accennato al sesso e al concepimento del "figlio della colpa"); e anche nel resto del racconto i reali sentimenti dei personaggi rimangono nascosti sotto gli stereotipi che ciascuno di loro rappresenta nell'ambito di una società patriarcale accettata come tale (il padre padrone, il figlio sottomesso ai voleri del genitore, la donna sedotta ma colpevolizzata dalla gravidanza non voluta, il padre di lei scettico sulla possibilità di realizzare le promesse matrimoniali del seduttore, ecc.); per cui l'unica possibilità di arrivare a un lieto fine sta nella capacità del nipotino di scogliere con l'affetto e la simpatia della propria innocenza la durezza del nonno, strappandogli in extremis il consenso per le nozze (come succedeva anche in un'altra commedia di successo di inizio Ottocento, *L'ajo nell'imbarazzo* di Giovanni Giraud, portata anch'essa sullo schermo dalla Cines e uscita nel 1911). Certi stilemi teatrali si fanno sentire soprattutto nella parte finale del racconto, quando si passa dal dramma al melodramma, nella insistita descrizione della madre impazzita dal dolore per la creduta morte del figlioletto, affidata a un'attrice, Laura Darville, che evidentemente non aveva strumenti per renderla verosimile e interessante.

Dal punto di vista cinematografico, il film non è certo un capolavoro, ma risulta gradevole, anche grazie alla stringatezza di certi momenti del racconto: come in qualche passaggio in cui si fa buon uso del racconto parallelo (il viaggio in treno di Federico e quello sul povero carretto di Pina e Masone, l'attesa nella modesta casa della ragazza e il confronto tra Federico e il conte nell'elegante salotto della villa paterna, ecc.) o in certi scorci paesaggistici e ambientali che fanno pensare a qualche ambizione di realismo (come nella scena della partenza del carretto degli spazzacamini dal paese o nei rapidi accenni di esterni torinesi). Pensiamo anche a certe invenzioni fotografiche che faranno scuola (come la ripresa dell'incidente nella sezione del camino in cui è ripreso Carletto) e all'abilità con cui i realizzatori hanno saputo sfruttare le risorse emozionali del viraggio e le doti di naturalezza e simpatia del piccolo protagonista, Tonino Giolino, dall'anno precedente utilizzato anche come protagonista in molti film sentimentali della Pasquali. Giustamente la critica e gli spettatori d'epoca hanno sottolineato e premiato soprattutto la freschezza di questa presenza infantile, quasi del tutto assente dalle scialbe interpretazioni della già citata Darville e soprattutto dell'opaco ed esangue Giovanni Cimara: siamo ancora ben

lontani dall'incisività e dalla cattiveria con cui svolgeranno temi analoghi (il lavoro minorile, i pregiudizi di classe nei rapporti interpersonali) Ubaldo Maria Del Colle e la Lombardo Film, nel 1921, nei tre episodi di *I figli di nessuno*, film a sua volta derivato da un romanzo di Ruggero Rindi.
La copia risulta nel complesso sufficientemente integra, nonostante sia solo parziale il recupero delle didascalie originali. – Aldo Bernardini

I bambini spazzacamino
Il fenomeno dei bambini spazzacamino, diffuso in Europa a partire dal XVI-XVII secolo, in Italia ha riguardato soprattutto le regioni del Nord, dove si è protratto particolarmente a lungo, scomparendo solo nel secondo dopoguerra. I bambini impiegati in questo mestiere (in genere fra i 6 e i 12 anni) provenivano per la maggior parte dalle valli più povere dell'arco alpino. Era la miseria di quei luoghi, la disperazione di non avere da mangiare per tutti, specie durante l'inverno, a spingere le famiglie ad affidare il proprio figlio a un "padrone" perché lo portasse in città, dove – se non altro – non sarebbe morto di fame. Le condizioni generali, tuttavia, erano al limite della sopravvivenza. I bambini erano denutriti, malvestiti, dormivano in luoghi non riscaldati, e diversi rimasero vittime di incidenti sul lavoro.
Benché il dramma originale di Sabbatini sia stato pubblicato per la prima volta nel 1854, nel film i costumi e l'ambiente urbano sono di epoca contemporanea al 1914 e la palese preoccupazione di Paradisi per il perpetuarsi dei soprusi verso i piccoli spazzacamino emerge dal ritratto che gli ne fa, a volte con gusto documentaristico (i bambini portati via sopra un carro, il loro risveglio in un fienile), e soprattutto dall'equivoco finale. In un convenzionale "lieto fine", la famiglia tanto provata è finalmente riunita… ma ecco arrivare dal fondo, per uscire a sinistra dello schermo, la madre disperata di Carletto, il bambino morto dopo essersi sostituito all'amico Tonino. E la convenzionale didascalia "L'innocenza, anche questa volta, riuscì a portare la felicità completa", è seguita dall'immagine della tomba di Carletto e da una visione di Carletto stesso in un fumoso aldilà. Ciò che di norma sarebbe insopportabilmente kitsch è qui così fedele al suo contesto da diventare sorprendentemente commovente. – David Robinson

Il restauro
Gli spazzacamini della Val d'Aosta è stato restaurato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino e dalla Fondazione Cineteca Italiana di Milano a partire da una copia nitrato imbibita e virata di 1090 metri conservata a Milano. Il restauro del film è stato realizzato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata nel 2010.
Per il restauro è stata utilizzata una sola matrice, in quanto la copia degli *Spazzacamini* – ceduta alla Fondazione Cineteca Italiana nel 1976 da un collezionista privato insieme ad altri film (come *Lo strano viaggio* di Pim Popò) – risulta allo stato attuale delle ricerche l'unica disponibile. Le immagini sono di prima generazione, mentre le didascalie sono in parte originali, in parte inserite in epoca successiva a quella della prima uscita del film. La pellicola presenta un restringimento del 1,7% sulla scena e dello 0,75% sulle didascalie. Colorazioni: imbibizioni giallo, arancio, verde e azzurro. Due inquadrature presentano una combinazione di imbibizione e viraggio con indicazioni relative al colore riportate tra le perforazioni. Le didascalie a marchio Pasquali & C. presentano imbibizione arancio, mentre le altre didascalie un'imbibizione gialla. – Claudia Gianetto

This Pasquali film looks, at first appearance, like a compendium of the most popular commonplaces, thematic and stylistic, prevalent in the Italian cinema in the years before the outbreak of the First World War. In terms of content, it reverts to themes which the cinema of the period had borrowed from 19th-century literature and theatre: the situation of illegitimate children, shotgun weddings, extra-marital sex, and, underlying all, class prejudice which precluded marriage between a person of humble birth and an aristocrat. Umberto Paradisi, who in 1914 was Pasquali's principal artistic director, elaborated these ideas on the basis of a successful mid-19th-century drama by Giovanni Sabbatini, which gave him the additional advantage of treating social themes, such as the use of child labour and the harsh living conditions of the peasants and working class of 19th-century Valle d'Aosta, at the mercy of a landed aristocracy of few scruples. Thus in the film the theme of the thwarted love between a count and a peasant girl is subordinate to the social situation – as we see from the elliptical brevity of the introduction, showing the relationship between Federica and Pina (a single, tinted shot of a big blooming flowerbed covers the passage from the idyll just depicted to sex and the conception of the "child of sin"); and even in the rest of the story the true sentiments of the characters remain hidden under the stereotypes which each of them represents in the context of a patriarchal society accepted as such (the "padre padrone", the son submitting to the will of the parent, the woman seduced but suffering guilt from unwished pregnancy, her father sceptical about the seducer's matrimonial promises, etc.); so that the only possibility of arriving at a happy ending rests in the capacity of the little child to soften his grandfather's hard heart through his affection and the sympathy of his own innocence, dragging out of the old man, in extremis, *his agreement to the marriage (as happened in another sucessful comedy of the early 19th century, Giovanni Giraud's 1824* L'ajo nell'imbarazzo *(The Tutor Embarrassed), which was also adapted as a film, released by Cines in 1911). The stage influence is felt particularly in the final scenes of the film, which pass from drama to melodrama in the portrayal of the mother driven mad by grief when she believes her son is dead, a role played by an actress, Laura Darville, who clearly did not have the skills to make the character believable and interesting.*
From the cinematic point of view, the film may not be a masterpiece, but it is appealing, partly thanks to the conciseness of some of the story-telling: good use is made of parallel action (Federico's train journey and the poor cart which carries the evicted Pina and her father; Pina's anxious wait in her modest home contrasted with the confrontation between Federico and the Count in the elegant drawing room of the

paternal home, etc.) or in certain landscape and atmospheric scenes which suggest some ambition to realism (such as the scenes in which the the boy chimney sweepers leave the countryside packed in a cart, or the rapid montage of the Turin streets and Mole*). Also to be noted are certain studied photographic inventions (like the shooting of the section of the chimney in which Carletto is suffocated and from which his body is retrieved); and the skill with which the filmmakers have used the emotional resources of tinting and toning, and the gifts of naturalness and sympathy of the child protagonist Tonino Giolino, who in the preceding year had featured in many sentimental Pasquali films. Critics and spectators of the period justly emphasized and prized the freshness of this youthful presence, affording qualities absent from the lacklustre performances of the aforesaid Darville and above all the opaque and bloodless Giovanni Cimara: we are still far fom the incisiveness and malice which with which similar themes (child labour, class prejudice in personal relationships) would be treated by Ubaldo Maria Del Colle and Lombardo Film in 1921, in the 3 episodes of* I figli di nessuno *(*Nobody's Children*), a film in its turn derived from a novel by Ruggero Rindi. The restored print is overall complete, apart from some of the first-release titles. – Aldo Bernardini*

Boy Chimney Sweepers

The phenomenon of child chimney-sweepers ("climbing boys"), widespread in Europe from the 16th and 17th centuries, was especially prevalent in the northern regions of Italy, where the practice lasted particularly long, disappearing only in the Second World War. The children employed in this trade (generally between 6 and 12) for the most part came from the poorest valleys of the alpine arc. It was the poverty of these areas, and desperation at the inability to feed the family, particularly during the winter, which forced families to entrust their own sons to a "padrone" to take to the city where – if nothing else – they would not die of hunger. The general conditions, however, were at the limit of survival. The children were under-nourished, dressed in rags, slept in unheated places, and many were victims of accidents, often fatal.

Although Sabbatini's original play appeared in 1854, the costumes and urban settings in the film are contemporary, of 1914; and Paradisi's evident intense concern with the continuing abuse of the child chimney sweepers is shown by a portrayal that sometimes has a documentary look (the boys carried off in the cart, their awakening from sleeping in an open barn), and above all by the film's equivocal conclusion. In a conventional "happy end" the troubled family are happily united... but passing by, from the background, to exit screen left, we watch the grieving mother of Carletto, the child who died while taking the place of his friend Tonino. And the conventional title, "L'innocenza, anche questa volta, riuscì a portare la felicità completa" ("Innocence, this time also, succeeds in bringing complete happiness"), is followed by Carletto's grave and a vision of Carletto himself in a smoky other-world. By all the rules this should have been intolerable kitsch: so firmly true to its context, it is startlingly moving. – David Robinson

The Restoration

The restoration of Gli spazzacamini della Val d'Aosta *has been carried out by the Museo Nazionale del Cinema di Torino and the Fondazione Cineteca Italiana di Milano, from a single nitrate print, tinted and toned, conserved in Milan. The restoration was effected in 2010 by the laboratory L'Immagine Ritrovata.*

A single print served for the restoration, since the copy of Gli spazzacamini della Val d'Aosta *given to the Fondazione Cineteca Italiana by a private collector in 1976 (along with other films such as* Lo strano viaggio *of Pim Popò) is so far the only material known. The images are of first generation, while the intertitles are in part original and in part inserted at a later date. Shrinkage of the print was 1.7% in the images, 0.75% in the intertitles.*

Colorization: tinting in yellow, orange, green, and blue. Two shots present a combination of tinting and toning, with indications of the the colour evident from the perforations. The original intertitles with the mark of Pasquali & C. are tinted in orange, while the others are in yellow. – Claudia Gianetto

★★★★★

"Oh! Mother-in-Law"

Da che mondo è mondo la suocera è oggetto di ironia e sarcasmo. "Il rispetto e timore con cui il selvaggio incolto considera la propria suocera", ha scritto il grande antropologo Sir James Frazer, "sono tra i fatti più noti in antropologia." Una sua collega, l'antropologa Margaret Mead, concordò, ironicamente: "Di tutti i popoli che ho studiato, dagli abitanti delle grandi città a quelli degli insediamenti rupestri, ho sempre constatato che in almeno il 50 per cento dei casi avrebbero preferito frapporre una giungla tra loro e le loro suocere". Più concisamente, due millenni orsono, Giovenale ammoniva il lettore: "Rinuncia alla pace familiare finché vivrà tua suocera." Il pubblico del music hall vittoriano, che proveniva da spazi abitativi urbani angusti dove le famiglie erano spesso costrette a vivere in disagevole prossimità, gradiva moltissimo le canzoni e le storielle su donne opprimenti, grette, prepotenti, possessive e litigiose che disapprovavano la scelta del coniuge da parte delle loro devote figliole e che punivano il malcapitato in conformità. L'irrisione è stata universale e ampiamente tradotta in ogni lingua – non ultima quella universale del cinema muto. Benché lo spunto di partenza fosse costante – l'aggressività della suocera che spinge il genero frustrato a misure estreme di resistenza e di vendetta –, i cineasti degli esordi scoprirono una vasta gamma di variazioni sul tema. L'epilogo poteva contemplare per la suocera un castigo, un addomesticamento, la prigione, l'espulsione o l'invio all'altro mondo su un pallone aerostatico. Né mancano importanti eccezioni alla regola: film con suocere affabili e di bell'aspetto, altri ancora con suoceri dispotici e, naturalmente, quelli in cui le suocere impartiscono le opportune lezioni alle tutt'altro che irreprensibili giovani generazioni. / *Mothers-in-law are the world's oldest joke – albeit a wry one. "The awe and dread with which the untutored savage*

contemplates his mother-in-law," wrote the great anthropologist Sir James Frazer, "are amongst the most familiar facts of anthropology." A fellow anthropologist, Margaret Mead, concurred, ironically: "Of all the people I have studied, from city dwellers to cliff dwellers, I always find that at least 50 per cent would prefer to have at least one jungle between themselves and their mothers-in-law." More tersely, two millennia ago Juvenal warned his readers to "give up all hope of peace as long as your mother-in-law is still alive".

The audiences of the Victorian music halls, coming from cramped urban housing where families often lived in uncomfortably close proximity, relished songs and jokes about overbearing, mean, bullying, possessive, ugly women who disapproved of their devoted daughters' choice of mates and punished the unfortunate man accordingly. The joke was universal and translated into every language – not least the universal language of silent cinema. But if the joke and the theme were constant – the aggression of the mother-in-law driving the frustrated husband to extreme measures of resistance and revenge – early filmmakers discovered a range of variations on the theme. The dénouement may see the mother-in-law punished, reformed into docility, imprisoned, expelled, or sent sailing into the beyond in a hot-air balloon. And there are noteworthy exceptions to the rule: films with mothers-in-law who are amiable and good-looking, others with despotic fathers-in-law, and of course the ones where the mothers-in-law succeed in teaching a lesson to the less-than-well-behaved younger generation.

Elif Rongen-Kaynakçi

LA COURSE DES BELLES-MÈRES (Pathé Frères, FR 1907)

Regia/dir: Louis Feuillade; *orig. l:* 95 m.; 35mm, 78 m., 4' (16 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.

Titolo di testa mancante; didascalie in tedesco / *Main title missing; German intertitles.*

Qui Feuillade ci offre suocere a iosa. La municipalità di Fouilly-les-Oies decide di organizzare una fantastica corsa come evento clou dei festeggiamenti locali: una corsa di aspiranti suocere, il cui premio è un ottimo genero. Le concorrenti si preparano per la gara, presentandosi con l'abito delle grandi occasioni: al segnale del sindaco la corsa ha inizio ed esse si calpestano, saltano ostacoli, prendono d'assalto un treno, ruzzolano giù da un pendio… Infine, la fortunata vincitrice cade tra le braccia del sindaco reclamando il suo gran premio. Nella copia dell'EYE mancano i primi metri del film con l'annuncio della corsa: le uniche due didascalie annunciano "la partenza" e "la fine" della gara: nel mezzo c'è l'assurda corsa delle signore agghindate di tutto punto (tra di esse, alcuni uomini en travesti) che finisce in un'atletica baraonda. Ci piace immaginare che il dodicenne Buster Keaton possa aver visto il film, ricordandosene 18 anni dopo quando realizzerà il suo *Seven Chances*. – Elif Rongen- Kaynakçi

Feuillade gives us mothers-in-law en masse*. The Municipality of Fouilly-les-Oies decides to organize a sensational race as the highlight of the local festivities: a race of would-be mothers-in-law – as the prize, an admirable son in-law. The would-be mothers-in-law prepare to compete and turn up looking their best. At the Mayor's signal the race is away; they trample, jump hurdles, take a train by storm, roll down the slopes... Finally, the lucky winner falls into the arms of the Mayor and claims her grand prize.*

The print at EYE seems to lack the first metres of the film announcing the race: the only two titles announce "the start" and "the finish" of the race: between is the absurd chase featuring ladies (and undoubtedly some men in drag) dressed up as if for a high tea, but ending up in athletic chaos. It is tempting to speculate that the 12-year-old Buster Keaton might have seen the film, and remembered it when he came to make Seven Chances*, 18 years later. – Elif Rongen-Kaynakçi*

LA GARÇONNIÈRE DE RIGADIN (De Jonggezellenwoning van Rigadin) (Pathé Frères, FR 1912)

Regia/dir: Georges Monca; *scen:* Chaptal; *cast:* Charles Prince (Rigadin), Gabrielle Lange; *orig. l:* 170 m.; 35mm, 162 m., 8' (18 fps), col. (imbibito/*tinted, Desmet method*); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (stampa/*printed* 2010).

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Monca fa di questa suocera la nemesi di un precoce e sofisticato intrigo erotico che ruota attorno a Rigadin (Charles Prince, 1862-1933). In procinto di sposarsi, Rigadin consegna le chiavi del suo appartamento da scapolo al futuro suocero, Joseph Durand. Lo scopo di Monsieur Durand non è così disinteressato come vorrebbe far credere: ciò che gli interessa è poter ricevere nell'appartamento la sua graziosa *petite-amie* Anaïs. Rigadin, avendo un altro paio di chiavi, ritorna nell'appartamento e Anaïs lo scambia per il domestico. Nel frattempo, Madame Durand trova, tra le carte del marito, le chiavi con l'etichetta "Garçonnière di Rigadin" e, scortata dalla figlia, va nell'appartamento a indagare. Rigadin è scoperto *tête-à-tête* con Anaïs, ma in quel momento arriva Monsieur Durand… – Elif Rongen- Kaynakçi

Monca makes this mother-in-law the nemesis in a precociously sophisticated erotic intrigue revolving around Rigadin (Charles Prince, 1862-1933). About to get married, Rigadin hands the keys of his bachelor flat to his future father-in-law Joseph Durand. Monsieur Durand's motives are not as disinterested as he asserts: his main interest is to receive his pretty petite-amie *Anaïs in the flat. Rigadin, having a spare set of keys, goes back to the apartment, and on her arrival Anaïs mistakes him for the servant. Meanwhile Madame Durand finds the keys labelled "Garçonnière de Rigadin" in her husband's papers, and along with her daughter goes to the apartment to investigate. Rigadin is discovered* tête-à-tête *with Anaïs – but then Monsieur Durand arrives… – Elif Rongen Kaynakçi*

JOBARD A TUÉ SA BELLE-MÈRE (Jobard et sa belle-mère / Jobard en zijn schoonmama) (Pathé Frères, FR 1911)

Regia/dir: Émile Cohl; *cast:* Lucien Cazalis; 35mm, 116 m., 5'40" (18 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Charles Pierre Lucien Cazalis (1878-1945) è presente in questa rassegna con due dei suoi distinti personaggi cinematografici, "Jobard" e "Caza" – entrambi alle prese con suocere virago. I due film hanno un canovaccio molto simile – un genero crede di aver ucciso la madre della propria moglie e prova emozioni contrastanti riguardo alla disgrazia, fino alla deludente scoperta che l'orrenda vecchia è sopravvissuta.
La serie di "Jobard", che raggiunse una decina di titoli, fu diretta da Émile Cohl (1857-1938) nel 1911, durante l'anno trascorso con Pathé, nel periodo intercorso tra i due contratti con Gaumont e con l'Eclipse. Qui il protagonista deve vedersela con una insopportabile suocera che si lamenta di tutto, anche delle sue dure sedie di legno. Si camuffa allora da fantasma per spaventarla e ci riesce tanto che la malcapitata sviene. Credendo di averla uccisa, l'addolorato Jobard si consola in fretta, e si reca assai contento a comprare una corona di fiori per la sua tomba. Gli incontri con un autista e un poliziotto fanno sì che torni a casa con un cuscino per sedie al posto della corona mortuaria, ottenendo l'inconsueta approvazione della suocera intanto ripresasi. – Elif Rongen- Kaynakçi
Charles Pierre Lucien Cazalis (1878-1945) is seen in this programme in two of his different screen characters, "Jobard" and "Caza" – in both cases confronted with virago mothers-in-law. Both films adopt a similar plot-structure – the son-in-law believes that he has killed his wife's mother, and experiences distinctly mixed emotions at the catastrophe, until the anticlimactic discovery that the old monster has survived.
The "Jobard" series, numbering at least 10 films, were directed by Émile Cohl (1857-1938) in 1911, during his year at Pathé, between contracts with Gaumont and Eclipse. Here the hero suffers an unbearable mother-in-law who complains about everything, including his hard wooden chairs. He dresses up as a ghost to scare her – so successfully that she faints. Supposing he has killed her, grief rapidly gives way to relief, and he gaily goes off to buy a wreath for her grave. Encounters with a driver and the police result in his arriving home with a chair cushion instead of the wreath – which provokes uncharacteristic approval in the now recovered mother-in-law.
Elif Rongen Kaynakçi

LE CRIME DE CAZA (De Misdaad van Caza) (Pathé Frères, FR 1915)
Regia/dir: ?; *scen:* Louis Z. Rollini; *cast:* Lucien Cazalis (Caza); *orig. l:* 225 m.; 35mm, 200m., 10' (18 fps), col. (imbibito/*tinted, Desmet method*); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (stampa/*printed* 2003).
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*
Caza è invitato a una festa in casa di amici. La suocera gli intima di non fare tardi. Quando lui finalmente rientra alle ore piccole, lei è in piedi ad aspettarlo. Nella zuffa che si scatena, Caza crede di averla uccisa. Recatosi al commissariato per costituirsi, è costretto a ricostruire le modalità del crimine, cosa che aggrava ulteriormente il suo trauma.
Dopo essere apparso nei film di Émile Cohl come Jobard, Cazalis rivestì i panni di un nuovo personaggio, Caza, interpretando per la Pathé, nel biennio 1913-1915, circa 25 film, fra cui titoli curiosi quali *Caza, l'amour et les pommes de terre* e *L'entrecôte de Caza* (quest'ultimo pure presente nella collezione di film dell'EYE). Il personaggio di Caza ebbe sicuramente un nuovo scontro con la suocera nel film *Caza dresse sa belle-mère*, di cui purtroppo non è sopravvissuta alcuna copia. – Elif Rongen- Kaynakçi
Caza is invited to a party by his friends. His mother-in-law makes it clear that he should not stay out late. When he finally arrives home in the small hours, she is waiting for him. In the fight that ensues, Caza believes he has murdered her. He goes to the police to turn himself in, and is asked to reconstruct the crime, aggravating his trauma even further.
After appearing in Émile Cohl's films as Jobard, Cazalis took on another character called Caza, and made about 25 films between 1913-1915 for Pathé, sporting intriguing titles like Caza, Love and Potatoes *and* Caza's Steak *(the latter also present in the EYE film collection). Apparently the Caza character had at least one more confrontation with his mother-in-law, in the film* Caza dresse sa belle-mère*, but sadly no print is known to survive. – Elif Rongen Kaynakçi*

FINALMENTE SOLI (Eindelijk alleen) (Itala Film, IT 1912)
Regia/dir.?, scen.?: Ernesto Vaser; *cast:* Ernesto Vaser; 35mm, 158 m., 8'30" (18 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.
Senza didascalie / *No intertitles.*
Ci viene qui proposto ritratto estremo della suocera possessiva: facendosi strada con le lacrime o pestando i piedi, la terribile donna riesce perfino ad infilarsi nel talamo nuziale degli sposi novelli.
Lo sposo e probabile sceneggiatore-regista del film, Ernesto Vaser, (1876-1934), proveniva da una nota famiglia di attori piemontesi, ma divenne famoso come cantante di caffè concerto. Le comiche che interpretò per la Ambrosio a partire dal 1905 ne fanno, secondo l'opinione di Riccardo Redi, il primo attore comico del cinema italiano. In seguito, sempre per la Ambrosio, sia lui che il fratello Ercole avrebbero incarnato il personaggio di "Fricot", in una serie di comiche dirette principalmente da Marcel Fabre. Tra il 1912 e il 1914, tuttavia, Vaser interpretò e diresse personalmente anche una dozzina di film per la Itala, nei panni di Fringuelli – lo sfortunato genero di questo film. Come scenografie, messinscena e mimica (che rende del tutto superflue le didascalie), *Finalmente soli* è davvero eccezionale rispetto alle altre comiche del periodo. Nella scena iniziale del matrimonio, la suocera è visibile solo di spalle, snella ma dalle forme generose imbrigliate dal corsetto e sovrastante di una spanna la coppia degli sposi. La scena finale – con 'estrema soluzione adottata nei confronti dell'invadente suocera – coniuga l'elegante simmetria compositiva con un impeccabile uso dei trucchi. – David Robinson
Finalmente soli *(Alone at Last) is the extreme portrait of the possessive mother-in-law. Getting her way either by tears or foot-stamping, she even joins the newly-weds in the bridal bed.*
The bridegroom and presumed writer-director, Ernesto Vaser (1876-

I suoceri, Cines, 1912. (EYE Film Instituut Nederland)

I suoceri, Cines, 1912. (EYE Film Instituut Nederland)

1934), came from a well-known Piedmontese acting family, but achieved fame as a singer in caffé-concerti*. The short comedies he made for Ambrosio from 1905 make him, in the opinion of Riccardo Redi, the earliest Italian film comedian. At Ambrosio, both he and his brother Ercole were later to embody the character "Fricot", in a comedy series generally directed by Marcel Fabre. Between 1912 and 1914, however, Vaser made a series of a dozen or so films for Itala, in the character of Fringuelli – the unfortunate son-in-law of this film. At Itala, Vaser seems generally to have directed his own films, and in terms of design,* mise-en-shot*, and mime (it dispenses entirely with intertitles),* Finalmente soli *is exceptional among comedies of this period. In the opening scene of the wedding, we are aware only of the mother-in-law from her rear view, lean but curvaceously corseted and standing a head higher than the bride and groom. The final scene – celebrating the ultimate solution for the intrusive mother-in-law – combines elegant symmetrical composition with faultless trick-work.*

David Robinson

I SUOCERI (La trovata di Kri Kri / Julius en zijn schoonpapa) (Cines, IT 1912)

Regia/dir., scen., f./ph., mont./ed: ?; *cast:* Lorenzo Soderini, Giuseppe Gambardella, Lea Giunchi(?); *orig. l:* 295 m.; 35mm, 185.5 m., 9' (18 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam. Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Qui la situazione è rovesciata: questa volta sono i benintenzionati suoceri ad essere ingannati e burlati dalla nuova generazione. Julius è innamorato della figlia del suo principale, un ricco gioielliere. Dopo aver indotto costui a prestargli del denaro perché possa sposare l'innominata fidanzata "il cui padre si oppone al nostro matrimonio", la coppia d'innamorati prende il volo. Quando poi la figlia chiede altri soldi al genitore, questi rifiuta di aiutarla finché suo marito è in vita. Al che lei gli annuncia che Julius è morto di crepacuore per il trattamento riservatogli e che le occorrono i soldi per il funerale. Alquanto inverosimilmente, il suocero consegna il denaro, perdona tutto, e le cose si aggiustano nel migliore dei modi.

Il gioielliere è interpretato dal corpulento attore napoletano Giuseppe Gambardella, che ebbe successo nella propria serie di "Checco" per la Cines, tra il 1912 e il 1915. La vivace e divertente performance del genero è accreditata a Lorenzo Soderini. Tuttavia, un titolo alternativo del film è *La trovata di Kri Kri*, e, per quanto ne sappiamo, Kri Kri fu interpretato esclusivamente dal francese Raymond Frau. In questo film l'attore, pur serbando in volto una certa somiglianza con Frau, è molto più giovane e basso, oltre a recitare in modo meno frenetico e più sottile rispetto allo stile abituale dell'attore francese. Resta solo da capire se sia sbagliato il credit e quindi l'attore sia davvero Frau, oppure se il titolo di Kri Kri sia meramente opportunistico (Frau e Gambardella apparvero spesso in coppia). – David Robinson

Here the tables are turned: this time it is the well-intentioned parents-in-law who are cheated and mocked by the younger generation. Julius is in love with the daughter of his employer, a rich jeweler. Having tricked the father into lending him money so that he can marry his un-named fiancée "whose father opposes our marriage", the couple elope. When the daughter asks for more money, her father refuses to help her as long as her husband is alive, whereupon she reports that he has died of sorrow at her father's treatment and she now needs money for the funeral. Improbably, the father-in-law pays up, forgives, and it all comes right in the end.

The jeweler is played by the portly Neapolitan-born Giuseppe Gambardella, who enjoyed success in his own "Checco" series for Cines, between 1912 and 1915. The son-in-law, a very lively and amusing performance, is credited as Lorenzo Soderini. However, an alternative title for the film is La trovata di Kri Kri *(Kri Kri's Trick). Kri Kri so far as we know was played exclusively by the French actor Raymond Frau. This actor looks younger and shorter and performs less frenetically and more subtly than we are accustomed to seeing Frau, but there remains a certain facial resemblance. So we are left to speculate if the credit is incorrect and this actually is Frau, or the Kri Kri title is opportunist (Frau and Gambardella frequently appeared as a team). – David Robinson*

POLIDOR CONTRO LA SUOCERA (Polidor contra zijne schoonmoeder) (Pasquali, IT 1912)

Regia/dir., scen., f./ph: ?; *cast:* Ferdinand Guillaume (Polidor); 35mm, 158 m., 8'30" (18 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Come suggerito dal titolo, Polidor vede il rapporto genero-suocera come una guerra a tutto campo. Questa corpulenta e feroce virago – che tiene sott'occhio il genero durante un'assenza della consorte – è la più aggressiva delle suocere in rassegna, pronta a picchiarlo, a bersagliarlo di oggetti e a metterlo fuori combattimento al minimo pretesto. Polidor, per vendicarsi, denuncia alla polizia di essere stato aggredito da un disertore dell'esercito travestito da donna grassa e vecchia. La suocera è arrestata e (come ci viene fatto capire alquanto esplicitamente) il suo genere è accertato in modo inconfutabile. La confusione di genere come elemento narrativo è davvero una curiosità tra i film sulle suocere, visto che la maggior parte di queste furie sono in genere palesemente interpretate da uomini. Da notare tuttavia come la suocera di Polidor, la più mostruosa di tutte, sia molto probabilmente interpretata da una donna.

Polidor – Ferdinand Guillaume (1887-1977) – apparteneva alla prolifica quinta generazione di una dinastia di artisti circensi, fondata da una giovane coppia in fuga dalla Rivoluzione francese che aveva messo a frutto la propria abilità nell'equitazione sulle piste da circo italiane. Ferdinand e suo fratello Natale abbandonarono il circo per il music hall, dove vennero reclutati dalla Cines verso la fine del 1909. Ferdinand assunse il nome d'arte di Tontolini per mutarlo in Polidor quando passò alla Pasquali. Fu il più prolifico e probabilmente il più dotato dei comici italiani del muto, interpretando tra il 1910 e il 1918 oltre 300 film. – David Robinson

As the title suggests, Polidor sees the in-law situation as an all-out state of war. This stout and ferocious virago – watching over her son-in-law in the temporary absence of his wife – is the most aggressive of the mothers-in-law on display, beating him up, throwing things, and knocking him down at any excuse. Polidor's revenge is to report to the police that he is being harassed by an army deserter disguised as a fat old woman. She is arrested and (we are clearly made to understand) has her gender definitively established. The use of gender confusion as a plot theme is a special curiosity among the mother-in-law films, since most of these furies are clearly played by men. Remarkably, however, Polidor's mother-in-law, the most monstrous of all, is most likely played by a woman.

Polidor – Ferdinand Guillaume (1887-1977) – belonged to the prolific fifth generation of a dynasty of circus artists, founded by a young couple, refugees from the French Revolution, who survived by turning their riding skills to profitable use in the Italian circus ring. Ferdinand and his brother Natale abandoned the circus for the music hall, and in turn were recruited by the Cines company in late 1909. Ferdinand assumed the screen name of Tontolini, but changed it to Polidor when he joined Pasquali. He was the most prolific and arguably the most gifted of the early Italian comedians, making more than 300 films between 1910 and 1918. – DAVID ROBINSON

JERRY'S MOTHER-IN-LAW (Hoe Jerry zijn schoonmoeder temt)
(Vitagraph, US 1913)

Regia/dir: L. Rogers Lytton, James Young; *scen:* D.B. Brown, H. Liddell; *cast:* Sidney Drew, Clara Kimball Young, Kate Price, L. Rogers Lytton, Charles Eldridge; *data uscita/rel:* 15.11.1913; 35mm, 307 m., 15' (18 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Non sempre le suocere sono invincibili: perfino la titanica Kate Price si dà alla fuga quando il genero, stanco di vedersi infliggere la sferza della sua disapprovazione, si spaccia per un potente ipnotizzatore. Negli anni '10, i brillanti e sofisticati cortometraggi di Mr. e Mrs. Sidney Drew, che ruotavano attorno a una semplice situazione o a un malinteso portati al massimo grado di esasperazione, offrirono un'alternativa alle turbolenze dello slapstick. Attore comico di teatro e zio di John, Lionel ed Ethel Barrymore, Drew entrò alla Vitagraph nel 1913 con la prima moglie Gladys Rankin. Rimasto vedovo, Drew sposò Lucille McVey (conosciuta anche come Jane Morrow), una giovane attrice dello studio, lanciando con lei una fortunata serie che narrava le disavventure matrimoniali di una normale coppia di coniugi. Immensamente popolari, i due proseguirono con altre serie di successo per la Metro e per la Paramount, ma quando suo figlio morì nella prima guerra mondiale, Drew si ammalò morendo all'apice della sua fama nel 1919.

Jerry's Mother-in-law è antecedente all'accoppiata di Drew con la seconda moglie, pertanto la sua consorte qui è interpretata da Clara Kimball Young. Ex bambina prodigio del palcoscenico, la Kimball era entrata alla Vitagraph con il marito James Young nel 1909. Benché fosse un'attrice comica di talento – al fianco di Drew, la troviamo anche nell'esilarante *Goodness Gracious* (1914) –divenne in seguito una diva drammatica, interpretando melodrammi come *Eyes of Youth* (1919). Una cattiva amministrazione della propria carriera la portò a un precoce declino negli anni '20, che la videro relegata a piccoli ruoli fino al suo definitivo ritiro nel 1941. Kate Price, attrice "fissa" della Vitagraph dal 1911 al 1916, si impose a Hollywood nei ruoli di indomita donna irlandese. Interprete di film come *Little Lord Fauntleroy* (1921) e *The Cohens and the Kellys* (1926), lavorò fino ai tardi anni '30. – STEVE MASSA

Mothers-in-law are not always insuperable; even the titanic Kate Price is finally put to flight by her son-in-law's pretence of being a powerful hypnotist – but not before he has suffered the full scourge of her disapproval. In the 1910s, the witty and sophisticated shorts of Mr. and Mrs. Sidney Drew, revolving around a simple situation or misunderstanding taken to the nth degree, provided an alternative to raucous slapstick. A stage comedian and the uncle of John, Lionel, and Ethel Barrymore, Drew joined Vitagraph in 1913 with first wife Gladys Rankin. After her death Sidney married Lucille McVey (also known as Jane Morrow), a young actress at the studio, and launched their series that chronicled the misadventures of an average married couple. Immensely popular, they moved on to make series for Metro and Paramount, but Sidney Drew's health declined after the death of his son in World War I, and he died at the height of his fame in 1919. Jerry's Mother-in-law *predates Drew's teaming with his second wife, so his spouse here is played by Clara Kimball Young. A former child actress on the stage, she and husband James Young joined Vitagraph in 1909. Although a talented comedienne, also working with Drew in the hilarious* Goodness Gracious *(1914), she later became a dramatic diva in such melodramas as* Eyes of Youth *(1919). Bad management led to the decline of her career in the 1920s, which left her playing bit parts until her retirement in 1941. Kate Price, a member of the Vitagraph stock company from 1911 to 1916, established herself as filmdom's tough Irish lady. A regular player in features such as* Little Lord Fauntleroy *(1921) and* The Cohens and the Kellys *(1926), Price worked into the 1930s. – STEVE MASSA*

THE MAKING OVER OF MOTHER (Een model schoonmoeder)
(Christie Film Co., US 1916)

Regia/dir: Horace Davey; *prod., scen:* Al Christie; *cast:* Neal Burns, Betty Compson, Stella Adams, Ethel Lynne, David Morris, George B. French; *data uscita/rel:* 16.10.1916; 35mm, 260 m., 13' (18 fps); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.

Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Questa Christie Comedy capovolge tutti gli stereotipi delle storielle sulle suocere. L'insolita suocera di *The Making Over of Mother* è infatti ancora giovanile e affascinante, benché provata e resa timida e diffidente dalle preoccupazioni della vedovanza. Quando il genero, aspettandosi il convenzionale peggio, rifiuta di incontrarla, la figlia e

le amiche la sottopongono a un rigoroso trattamento di bellezza – talmente efficace che il genero, quando i due s'incontrano per caso, se ne innamora.

Al Christie fu uno dei più importanti produttori di commedie del muto, anche se oggi il suo nome è eclissato dai leggendari Mack Sennett e Hal Roach. Dopo una prima esperienza come impresario teatrale, Christie entrò alla Nestor Films di David Horsley nel 1909 e curò la loro produzione di commedie fino al 1916, quando riuscì a fondare una propria società. *The Making Over of Mother* fu la sua quinta produzione indipendente. I suoi maggiori successi risalgono agli anni '20, quando la sua scuderia di star includeva Bobby Vernon, Dorothy DeVore e Jimmie Adams, e i suoi cortometraggi erano distribuiti dalla Educational e dalla Paramount. Benché Christie si lanciasse con entusiasmo nella produzione sonora, il nuovo medium non lo ripagò con altrettanta generosità. Alla bancarotta seguirono supervisioni per produzioni sempre meno importanti per la Educational, prima del suo definitivo ritiro dal cinema nel 1941.

Neal Burns, un comico che proveniva dal teatro leggero, fu uno degli attori più popolari di Christie. Dopo il suo debutto con la Nestor nel 1915, apparve anche in produzioni della L-KO, di Sennett e della Century e fino al 1929 fu l'interprete di film a due rulli di maggior successo. Betty Compson era stata scoperta nel vaudeville da Christie, che la portò diciottenne alla Nestor nel 1915. I cortometraggi le aprirono la strada a importanti ruoli da protagonista in lungometraggi come *The Miracle Man* (1919), *Paths to Paradise* (1925) e *The Docks of New York* (1928), prima che la sua carriera declinasse nei primi anni '30. L'abbiamo rivista nella passata edizione delle Giornate in *The Little Minister* e *The White Shadow*. La madre del titolo è la negletta Stella Adams, attrice di secondo piano in un vasto numero di comiche mute, che ebbe un raro ruolo da protagonista nella dimenticata serie Universal "Keeping Up with the Joneses". – STEVE MASSA

This Christie Comedy overturns all the stereotypes of the mother-in-law joke. This unusual mother-in-law is still youngish and charming, though beaten into shy diffidence by the cares of widowhood. When her son-in-law, expecting the conventional worst, flees from meeting her, daughter and friend submit her to a rigorous beauty treatment – so successful that the son-in-law falls for her when they meet by chance. Producer Al Christie was one of the biggest names in silent comedy, though today he is overshadowed by the legends of Mack Sennett and Hal Roach. Christie joined David Horsley's Nestor Films in 1909 after experience as a theatrical stage manager, and handled most of their comedy output until he set up his own company in 1916.

The Making Over of Mother *was his fifth independent release. His peak years were the 1920s, when his stars included Bobby Vernon, Dorothy DeVore, and Jimmie Adams, and his shorts were distributed through Educational and Paramount. Although Christie jumped right into sound production, the new medium didn't treat him very well. Bankruptcy and supervising cheapening Educational product followed, before he retired from films in 1941.*

Neal Burns, a light comedian from the stage, was one of Christie's most popular stars. Making his debut for Nestor in 1915, he also appeared for L-KO, Sennett, and Century, and turned out top-drawer two-reelers through 1929. Betty Compson was discovered in vaudeville by Christie, who brought her to Nestor at age 18 in 1915. Shorts were her stepping-stone to being a well-known leading lady in features such as The Miracle Man *(1919),* Paths to Paradise *(1925), and* The Docks of New York *(1928), before her career waned in the early 1930s. She was seen at last year's Giornate in* The Little Minister *and* The White Shadow*. The mother of the title is the overlooked Stella Adams, support in untold comedy shorts, who had a rare leading role in Universal's forgotten "Keeping Up with the Joneses" series.*

STEVE MASSA

Piero Tortolina (1927-2007)
L'UOMO CHE AMAVA IL CINEMA (The Man Who Loved Cinema)
(Jolefilm, IT 2012)
Regia/dir: Marco Segato; *prod:* Francesco Bonsembiante; *scen:* Marco Mancassola, Marco Segato; *f./ph:* Pier Paolo Giarolo; *mont./ed:* Sara Zavarise; *mus:* Guano Padano; *cast:* Gian Piero Brunetta, Ornella Buratto, Mario Carraro, Lorenzo Codelli, Piero Colussi, Gian Luca Farinelli, Enrico Ghezzi, Sergio Grmek Germani, Livio Jacob, Sirio Luginbühl, Carlo Mazzacurati, Paolo Mereghetti, Carlo Montanaro, Tatti Sanguineti; DCP, 68', col., sd.; *fonte copia/source:* Jolefilm, Padova. In italiano, con sottotitoli in inglese / *Italian dialogue, with English subtitles.*

"Nato a Canicattì (AG) il 29 luglio 1927 (come il cinema sonoro).
Ingegnere (come Carlo Emilia Gadda e Howard Hawks).
Nel 1972 ha fondato a Padova il cinema-club 'Cinemauno'.
Nel 1976 ha creato la più bella cineteca privata italiana, alimentando la programmazione di buona parte dei cineclub della penisola."
(Piero Tortolina, nota autobiografica)

Conobbi Piero Tortolina solo pochi anni fa. Era un uomo elegante, gentile e sempre un poco misterioso. Da subito, desiderai comprendere il fuoco che aveva bruciato nella sua vita, quello di una passione inestinguibile per il cinema: una passione straordinaria ma anche pericolosa, che può cambiare la vita, farla deragliare verso luoghi a volte meravigliosi e a volte inospitali. Quest'uomo aveva una storia unica e appassionante da raccontare.
In seguito, mi è apparso sempre più importante che tale storia fosse raccontata ancora, perché la storia di Piero Tortolina è in qualche modo la storia del cinema, italiano e non solo, vista attraverso gli occhi di un *cinéphile*. Forse l'ultimo vero *cinéphile*, vissuto in un'epoca in cui il cinema era grande e le passioni che animava straordinarie.
Tortolina era consapevole della parabola incerta che il cinema stava compiendo in epoca di digitalizzazione. Eppure, lui che aveva iniziato la sua avventura collezionando pellicole classiche americane degli anni Trenta e Quaranta, fino all'ultimo non smise di essere curioso, di interessarsi ai registi più nuovi, di avere fiducia nelle nuove generazioni.
MARCO SEGATO

Era la terza edizione delle Giornate (1984). Durante una pausa tra una proiezione e l'altra nella sala di Cinemazero all'Aula Magna (ci saremmo trasferiti al Verdi l'anno successivo), Piero Tortolina, venuto a vedere i film di Ince e ospite del festival in quanto "voce narrante" del documentario di Sergio G. Germani *Mack Sennett, la passione comica,* invitò amabilmente noi griffithiani della scuola di Angelo R. Humouda a non dimenticarci dell'"altro Griffith". Fu così che nel 1990 festeggiammo (5 anni prima del dovuto, come poi scoprimmo) il centenario di Raymond Griffith e per *Hands Up!* commissionammo a Adrian Johnston uno speciale accompagnamento musicale. Il caso ha voluto che la commedia di Clarence Badger fosse riproposta sullo schermo del Verdi con la status di film "canonico" proprio nello stesso giorno della presentazione di *L'uomo che amava il cinema.*
FRANCINE EVANS

"Born in Canicattì in 1927 (like sound films).
An engineer (like Carlo Emilio Gadda and Howard Hawks).
In 1972 he founded the cinema club 'Cinemauno' in Padua.
In 1976 he created the most beautiful private Italian film library, fuelling the programming of many Italian cinema clubs."
(Piero Tortolina, autobiographical note)

I met Piero Tortolina just a few years ago. He was elegant, kind, and always a little mysterious. At once I wished I could catch that fire that had been burning in his life, that of an undying passion for cinema: an extraordinary but dangerous passion that can change one's life, taking it to wonderful but sometimes inhospitable lands. This man had a unique and fascinating story to tell.
Afterwards, I realized how important it was to tell this story again, because the history of Piero Tortolina is somehow the history of cinema – not only Italian cinema – seen through the eyes of a cinéphile*. Maybe the last real* cinéphile*, who lived when cinema was great, like the passions it inspired.*
Tortolina was conscious of cinema's uncertain trajectory in digital times. And yet he, who had started by collecting classic American films from the Thirties and the Forties, managed to stay curious, interested in the latest directors, and to believe in the new generations to the end.
MARCO SEGATO

It was the third year of the Giornate (1984). During a pause between screenings in Cinemazero's Aula Magna (the Giornate was transferred to the Teatro Verdi the following year), Piero Tortolina, who had come to see the films of Thomas Ince and was a guest of the festival as a narrator in Sergio G. Germani's documentary Mack Sennett, la passione comica*, good-naturedly invited us Griffithians of the Angelo R. Humouda school not to forget "the other Griffith". It was thus that in 1990 we celebrated (5 years early, as we then discovered), the centenary of Raymond Griffith, and for* Hands Up! *we commissioned a special accompaniment from Adrian Johnston. As fate has it, this year Clarence Badger's comedy is being revived on the screen of the Verdi with the status of a "canonical" film, with a screening on the very same day as the presentation of* L'uomo che amava il cinema.
FRANCINE EVANS

Are you ready for digital projection?

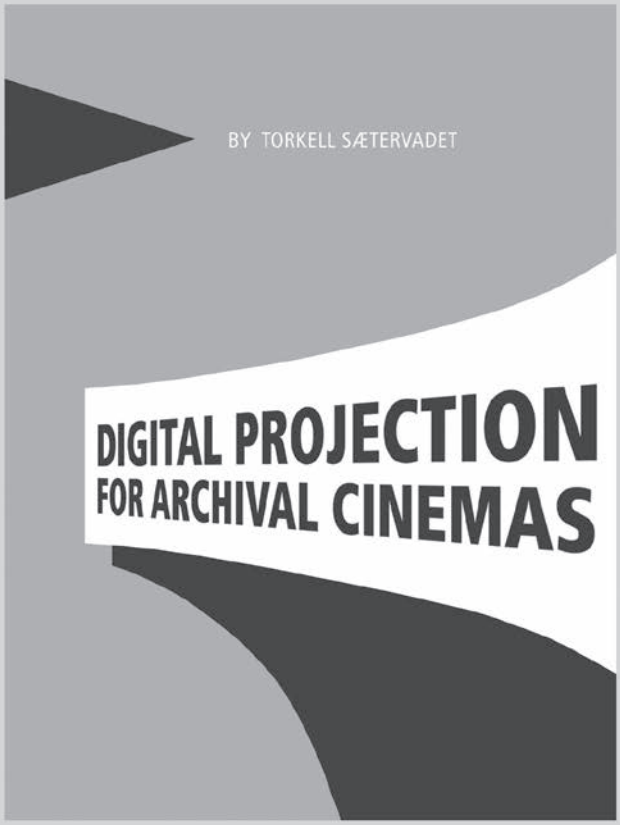
FIAF is proud to announce the publication of a sequel to *The Advanced Projection Manual* written by Torkell Sætervadet in 2006.

DIGITAL PROJECTION FOR ARCHIVAL CINEMAS guides film archives and cinematheques through the topics of D-cinema and digital projection.

Topics include:

- What is D-cinema and what are the alternatives?
- Pixel – the digital picture element
- The DCP format
- Digital projection systems
- 3-D systems
- External digital sources
- Sound for D-cinema
- Choosing the right equipment
- Maintenance and troubleshooting

Release date: 30 November 2012.
The book will be available on Amazon.



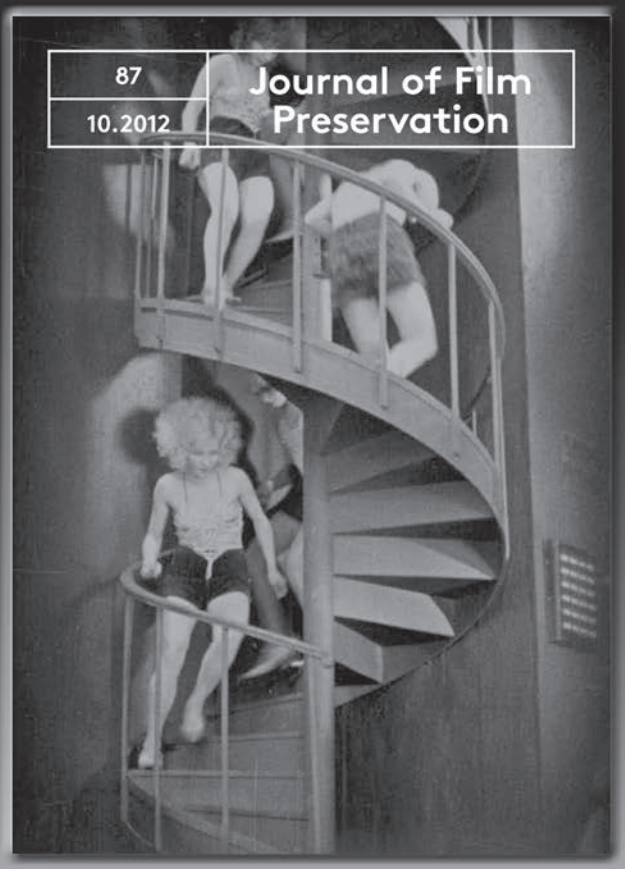
Did you miss *The Advanced Projection Manual*?
The original book can still be ordered at http://amzn.to/RWGPPS

Digital Projection for Archival Cinemas is published by FIAF with the support of the Norwegian Film Institute

NORWEGIAN FILM INSTITUTE
NFI.no

fiaf

Journal of Film Preservation



The *Journal of Film Preservation* is published by FIAF twice a year. It offers a forum for both general and specialized discussions on all theoretical, technical and historical aspects of moving image archival activities. Articles are written in English, French or Spanish, with summaries in the other two languages.

A new design, combined with a broader editorial content, was launched in April 2012. Whether you are a film heritage professional, a film studies lecturer or student, or just a film buff, we believe you will enjoy exploring the pages of the *Journal of Film Preservation*.

OCTOBER 2012 ISSUE AVAILABLE AT THE GIORNATE
SUBSCRIBE at www.fiafnet.org

fiaf

A Woman of Affairs, Clarence Brown, 1928. (Photoplay Productions)

Greta Garbo, Dorothy Sebastian in *A Woman of Affairs*, Clarence Brown, 1928. (Photoplay Productions)

PREMIO FRIULADRIA
COLLEGIUM
LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO
LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO
INVESTIAMO IN UN CAPITALE
CHE ARRICCHISCE TUTTI.
FRIULADRIA PER LA CULTURA.
FRIULADRIA
CRÉDIT AGRICOLE
APERTI AL TUO MONDO.

Indice dei titoli / *Film Title Index*

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e il luogo di proiezione.
Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed, in italics, by the film's screening date and the theatre abbreviation. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.

Legenda / *Key to abbreviations:*
V = Teatro Verdi
C = Cinemazero

ADVENTURES OF ROBINSON CRUSOE, THE = AVENTURES DE ROBINSON CRUSOÉ, LES

AFFINITIES (frammento/*fragment*), 166; *8V*

AGENT PROVOCATEUR = PROVOKATOR

ALBUM CINEMATOGRAFICO DI LOUIS SEEL: DIARIO DI CUPIDO II: SCHERZO GRAFICO = LOUIS SEEL FILMBILDERBOGEN: AMORS TAGEBUCH II – EIN ZEICHNERISCHER SCHERZ

ALBUM DI MONACO N. 17: IL GIOCATTOLO DI PIERRETTE = MÜNCHNER BILDERBOGEN NR. 17: PIERRETTES SPIELZEUG

AMMALIATRICE, L' = FREUDLOSE GASSE, DIE

AND HOW (frammento/*fragment*), 165; *8V*

APARTMENTS TO LET = APPARTEMENT À LOUER

APPARTEMENT À LOUER, 139; *10V*

APRÈS LA BATAILLE, 135; *10V*

AQUILA BIANCA, L' = BELYI ORIOL

ASTRONOMO E LA STELLA, L' = VIAGGIO IN UNA STELLA

AT THE FILM STUDIO = IM FILMATELIER

AUTOMABOULISME ET AUTORITÉ, 135; *10V*

AVENTURES DE ROBINSON CRUSOÉ, LES, 13; *6V, 9V*

AVVENTURA IN MARE APERTO DEL PESCATORE OLA, L' = FISCHER OLAS TIEFSEEABENTEUER

BAD DREAM = BÖSE TRAUM, DER

BARCAROLA, LA = BARCAROLE, DIE

BARCAROLE, DIE, 110; *7V*

BARCAROLLE, THE = BARCAROLE, DIE

BASTIGLIA, LA = TALE OF TWO CITIES, LA (1911)

BELYI ORIOL, 76; *11V*

BERTA, LA = BERTHA, DE

BERTHA, DE, 143; *9V*

BERTHA, THE = BERTHA, DE

BIONDA O LA BRUNA?, LA = HANDS UP!

BLEAK HOUSE, 50; *10V*

BOATSWAIN'S MATE, THE, 90; *13V*

BÖSE TRAUM, DER, 110; *7V*

BOTTIGLIA MAGICA, LA = ZAUBERFLASCHE, DIE

BOY AND THE CONVICT, THE, 57; *13V*

BREMER STADTMUSIKANTEN, DIE, 110; *7V*

BROADWAY MELODY, THE (frammento/*fragment*), 164; *8V*

BRUTTO SOGNO, IL = BÖSE TRAUM, DER

BURGLAR AND BABY (frammento/*fragment*), 141; *10V*

CANZONE DI BROADWAY, LA (frammento) = BROADWAY MELODY, THE (frammento/*fragment*)

CAPTAIN BRAND'S WIFE, 95; *6V*

CASETTA DEL TEMPO, LA = WETTERHÄUSCHEN, DAS

CASO SEMPLICE, UN = PROSTOI SLUCHAI

CASTELLO SEGRETO, IL = GEHEIMSCHLOSS, DAS

CATASTROFE, LA = KATASTROPHE, DIE

CATASTROPHE, THE = KATASTROPHE, DIE

CHARMEURS DE SERPENTS, 140; *10V*

CHIENS CONTREBANDIERS, LES, 139; *10V*

CHIMNEY SWEEPS OF THE VALLEY OF AOSTA, THE = SPAZZACAMINI DELLA VAL D'AOSTA, GLI

CHRISTMAS CAROL, A (1910), 45; *8V*

CHRISTMAS CAROL, A (1914), 46; *8V*

CHRISTOPHER COLUMBUS = COMING OF COLUMBUS, THE

COMING OF COLUMBUS, THE, 95; *6V*

COMMERCIAL FOR BIELSCHOWSKY TABLECLOTHS = WERBEFILM FÜR TISCHTÜCHER VON BIELSCHOWSKY

CONTABILE KREMKE, IL = LOHNBUCHHALTER KREMKE

COUPLE OF DOWN AND OUTS, A, 145; *12V*

COURSE DES BELLES-MÈRES, LA, 178; *8V*

COWBOY MILLIONAIR, DE = COWBOY MILLIONAIRE, THE

COWBOY MILLIONAIRE, THE, 98; *9V*

CRICKET ON THE HEARTH, THE, 36; *6V*

CRIME DE CAZA, LE, 177; *8V*

DALL'ALTRA PARTE DELLA STRADA = JENSEITS DER STRAßE

DANCE OF THE FLAMES = FLAMMENTANZ

DANSE DE L'ÉVENTAIL, 135; *10V*

DANZA DELLE FIAMME = FLAMMENTANZ

DASH TO DEATH, A, 141; *10V*

DAVID COPPERFIELD, 47; *9V*

DEAD DO NOT RETURN, THE = TORGOVTSY SLAVOI

DEATH OF POOR JOE, THE, 32; *6V*

DESTINO = WOMAN OF AFFAIRS, A

DEVUSHKA S KOROBKOI, 66; *8V*

DIAVOLO DEI DENTI, IL = ZAHNTEUFEL, DER

DICKENS' LONDON [WONDERFUL LONDON serie/series], 49; *9V*

DISEGNO ANIMATO TEDESCO NON IDENTIFICATO = UNIDENTIFIZIERTER DEUTSCHER ZEICHENTRICKFILM

DOMBEY AND SON, 42; *8V*

DOTHEBOYS HALL; OR, NICHOLAS NICKLEBY, 35; *6V*

DREAM OF A RAREBIT FIEND, 140; *10V*

EARTH IN CHAINS = ZEMLYA V PLENU

EGO KARIERA = PROVOKATOR

EINDELIJK ALLEEN = FINALMENTE SOLI

EMPEROR OF THE SAHARA, THE = KAISER DER SAHARA, DER

ENCHANTED PLACE, THE = ZVENYHORA

ENFANT PRODIGUE, L', 140; *10V*

ERSTE EHEZWIST, DER, 111; *12V*

EUGÉNIE, REDRESSE-TOI, 136; *10V*

EXCURSION EN ITALIE, 141; *10V*

EXCURSION IN ITALY = EXCURSION EN ITALIE

EYE FOR AN EYE = MODERN MONTE CRISTO, A

FACE TO THE FOE = UNWANTED, THE

FAMILIENTAG IM HAUSE PRELLSTEIN, 147; *10V*

FAMILY REUNION IN THE HOUSE OF PRELLSTEIN = FAMILIENTAG IM HAUSE PRELLSTEIN

FASCINO BIONDO = PATSY, THE

FELITA, DIE KATZE, 112; *12V*

FELITA THE CAT = FELITA, DIE KATZE

FEUILLES DES LIVRES DE CHARLES DICKENS POUR SON CENTENAIRE = LEAVES FROM THE BOOKS OF CHARLES DICKENS

FIAMMIFERO, IL = ZÜNDHOLZ, DAS

FILM PUBBLICITARIO PER LA NUOVA FORD LIMOUSINE = WERBEFILM FÜR DIE NEUE FORD-LIMOUSINE

FILM PUBBLICITARIO PER LE TOVAGLIE BIELSCHOWSKY = WERBEFILM FÜR TISCHTÜCHER VON BIELSCHOWSKY

FINALMENTE SOLI, 177; *8V*

FIRES OF YOUTH, 170; *13C*

FIRST MARITAL DISPUTE, THE = ERSTE EHEZWIST, DER

FISCHER OLAS TIEFSEEABENTEUER, 108; *7V*

FISHERMAN OLA'S DEEP-SEA ADVENTURE = FISCHER OLAS TIEFSEEABENTEUER

FLAMMENTANZ, 112; *12V*

FORD COMMERICAL = WERBEFILM FÜR DIE NEUE FORD-LIMOUSINE

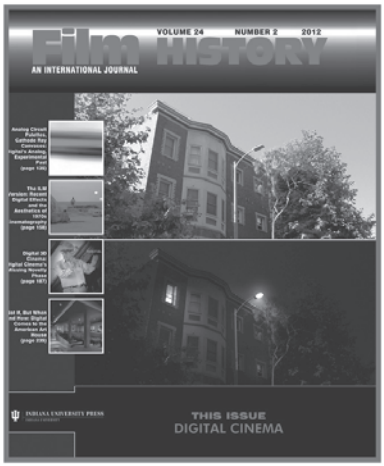
FREUDLOSE GASSE, DIE, 115; *12V*
GARÇONNIÈRE DE RIGADIN, LA, 176; *8V*
GATTA FELITA, LA = FELITA, DIE KATZE
GEHEIMNISVOLLE STREICHHOLZDOSE, DIE, 108; *7V*
GEHEIMSCHLOSS, DAS, 167; *9V*
GERED DOOR EEN EXPRESSRYDER = SAVED BY THE PONY EXPRESS
GEZICHT NAAR DEN VIJAND, HET = UNWANTED, THE
GIRL WITH THE HATBOX, THE = DEVUSHKA S KOROBKOI
GITANA, LA = SPANISH DANCER, THE
GOOSE WOMAN, THE, 149; *7V*
GOVERNATORE, IL = BELYI ORIOL
GOVERNOR, THE = BELYI ORIOL
GRANDFATHER SMALLWEED THE MISER, 49; *8V*
GRANDI SPERANZE = STORE FORVENTNINGER
GREAT EXPECTATIONS = STORE FORVENTNINGER
GUBERNATOR = BELYI ORIOL
HANDS UP!, 120; *8V*
HARBOR DRIFT = JENSEITS DER STRAßE
HARTNÄCKIGE SELBSTMÖRDER, DER, 112; *12V*
HEAD OF THE FAMILY, THE, 89; *10V*
HEER DER WILDERNIS, DE = THOR, LORD OF THE JUNGLE
HERR JEDERMANN IST WISSENSDURSTIG!, 113; *12V*
HIS CAREER = PROVOKATOR
HOE JERRY ZIJN SCHOONMOEDER TEMT = JERRY'S MOTHER-IN-LAW
IDILLIO INFRANTO, 171; *7V*
IM FILMATELIER, 112; *12V*
IMPERATORE DEL SAHARA, L' = KAISER DER SAHARA, DER
INFORMATORE = PROVOKATOR
IN SCHNEEKÖNIGS REICH, 112; *12V*
IN THE KINGDOM OF THE SNOW GIANT = IN SCHNEEKÖNIGS REICH
IN THE MIDST OF THE JUNGLE, 97; *6V*
IN THE SPIDER'S WEB = PROVOKATOR
ISOLA MISTERIOSA, L' (frammento) = MYSTERIOUS ISLAND, THE (frammento/*fragment*)
JAZZ REHEARSAL, THE (frammento/*fragment*), 166; *8V*
JENSEITS DER STRAßE, 152; *11V*
JERRY'S MOTHER-IN-LAW, 181; *8V*
JOBARD A TUÉ SA BELLE-MÈRE, 178; *8V*
JOBARD EN ZIJN SCHOONMAMA = JOBARD A TUÉ SA BELLE-MÈRE
JOBARD ET SA BELLE-MÈRE = JOBARD A TUÉ SA BELLE-MÈRE
JONGGEZELLENWONING VAN RIGADIN, DE = GARÇONNIÈRE DE RIGADIN, LA
JORINDE AND JORINGEL = JORINDE UND JORINGEL
JORINDE E JORINGEL = JORINDE UND JORINGEL
JORINDE UND JORINGEL, 111; *7V*
JOYLESS STREET, THE = FREUDLOSE GASSE, DIE
JULIUS EN ZIJN SCHOONPAPA = SUOCERI, I
KAISER DER SAHARA, DER, 108; *7V*
KATASTROPHE, DIE, 114; *12V*
KHASANA, DAS TEMPELMÄDCHEN, 107; *7V*
KHASANA, LA RAGAZZA DEL TEMPIO = KHASANA, DAS TEMPELMÄDCHEN
KHASANA, THE TEMPLE GIRL = KHASANA, DAS TEMPELMÄDCHEN
KITCHEN REBELS = KÜCHENREBELLEN
KÜCHENREBELLEN, 114; *12V*
LAND OF MILK AND HONEY, THE = SCHLARAFFENLAND
LASH OF THE CZAR, THE = BELYI ORIOL
LEAVES FROM THE BOOKS OF CHARLES DICKENS, 47; *9V*
LEGAL ADVICE, 100; *9V*
LIBERTY, 21; *7V*
LIFE IS BEAUTIFUL = PROSTOI SLUCHAI
LILLE DORRIT, 51; *11V*
LITTLE CLOUD, THE = PETIT NUAGE, LE
LITTLE DORRIT = LILLE DORRIT
LITTLE WEATHER-HOUSE, THE = WETTERHÄUSCHEN, DAS
LOHNBUCHHALTER KREMKE, 80; *12V*
LOUIS SEEL FILM ALBUM: AMOR'S DIARY II – A GRAPHIC JOKE = LOUIS SEEL FILMBILDERBOGEN: AMORS TAGEBUCH II – EIN ZEICHNERISCHER SCHERZ
LOUIS SEEL FILMBILDERBOGEN: AMORS TAGEBUCH II – EIN ZEICHNERISCHER SCHERZ, 109; *7V*
MAGIC BOTTLE, THE = ZAUBERFLASCHE, DIE
MAKING OVER OF MOTHER, THE, 181; *8V*
MAN WHO LOVED CINEMA, THE = UOMO CHE AMAVA IL CINEMA, L'
MARTIN CHUZZLEWIT, 42; *8V*
MATCH DI SCHNIPPS ALL'INFERNO, IL = SCHNIPPS BOXKAMPF IN DER HÖLLE
MATCHSTICK, THE = ZÜNDHOLZ, DAS
MERCANTI DI GLORIA = TORGOVTSY SLAVOI
MERCHANTS OF GLORY = TORGOVTSY SLAVOI
MIO FIGLIO = MOI SYN
MIORTVYIE NE VOZVRACHAYUTSIA = TORGOVTSY SLAVOI
MIRACLE, THE = WUNDER, DAS
MIRACOLO, IL = WUNDER, DAS
MISDAAD VAN CAZA, DE = CRIME DE CAZA, LE
MISS CLEVER CONTRA DE "ZWARTE HAND" = GEHEIMSCHLOSS, DAS
MISS CLEVER VERSUS THE "BLACK HAND" = GEHEIMSCHLOSS, DAS
MISTERIOSA SCATOLA DI FIAMMIFERI, LA = GEHEIMNISVOLLE STREICHHOLZDOSE, DIE
MODEL SCHOONMOEDER, EEN = MAKING OVER OF MOTHER, THE
MODERN MONTE CRISTO, A, 169; *13C*
MOI SYN, 73; *10V*
MONTAGNA INCANTATA, LA = ZVENYHORA
MORTI NON RITORNANO, I = TORGOVTSY SLAVOI
MR. EVERYMAN IS THIRSTY FOR KNOWLEDGE! = HERR JEDERMANN IST WISSENSDURSTIG!
MR. PICKWICK'S CHRISTMAS AT WARDLE'S, 33; *6V*
MR. PICKWICK'S PREDICAMENT, 33; *6V*
MÜNCHNER BILDERBOGEN NR. 17: PIERRETTES SPIELZEUG, 107; *7V*
MUNICH ALBUM NO. 17: PIERRETTE'S TOY = MÜNCHNER BILDERBOGEN NR. 17: PIERRETTES SPIELZEUG
MUSICANTI DI BREMA, I = BREMER STADTMUSIKANTEN, DIE
MY SON = MOI SYN
MYSTERIOUS ISLAND, THE (frammento/*fragment*), 165; *8V*
MYSTERIOUS MATCHBOX, THE = GEHEIMNISVOLLE STREICHHOLZDOSE, DIE
NE'ER-DO-WELL, THE, 103; *12V*
NELLA TELA DEL RAGNO = PROVOKATOR
NELLA TERRA DEL RE DELLE NEVI = IN SCHNEEKÖNIGS REICH
NELLO STUDIO CINEMATOGRAFICO = IM FILMATELIER
NICHOLAS NICKLEBY (1903) = DOTHEBOYS HALL; OR, NICHOLAS NICKLEBY
NICHOLAS NICKLEBY (1912), 35; *6V*
NOSTRO COMUNE AMICO, IL = VOR FÆLLES VEN
NOUVELLES LUTTES EXTRAVAGANTES, 136; *10V*
NUR DU!, 113; *12V*
OCHEN' KHOROSHO ZHIVIOTSA = PROSTOI SLUCHAI
OLD CURIOSITY SHOP, THE, 35; *6V*
OLD KEEPS, THE = MOI SYN
OLIVER TWIST (1912), 37; *8V*
OLIVER TWIST (1922), 40; *7V*
OLIVIERO TWIST = OLIVER TWIST (1922)
ONLY WAY, THE, 55; *13V*
ONLY YOU! = NUR DU!
OUR MUTUAL FRIEND = VOR FÆLLES VEN
PAESE DELLA CUCCAGNA, IL = SCHLARAFFENLAND
PARADISE REGAINED = WIEDERGEFUNDENE PARADIES, DAS
PARADISO RITROVATO = WIEDERGEFUNDENE PARADIES, DAS
PASSION DE JEANNE D'ARC, LA, 23, 123; *10Duomo*
PASSION OF JOAN OF ARC, THE = PASSION DE

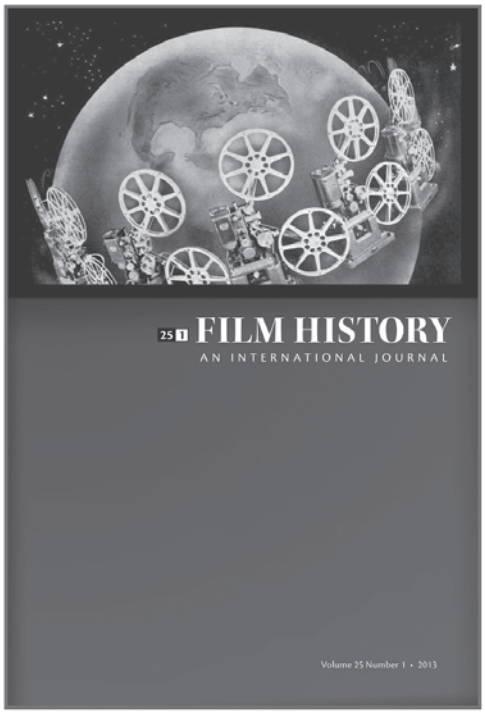
JEANNE D'ARC, LA
PASSIONE DI GIOVANNA D'ARCO, LA = PASSION DE JEANNE D'ARC, LA
PATSY, THE, 16; *6V*
PAYROLL ACCOUNTANT KREMKE = LOHNBUCHHALTER KREMKE
PEINE DU TALION, LA, 142; *10V*
PETIT NUAGE, LE, 22; *8V*
PHONO-CINÉMA-THÉÂTRE, 24; *11V*
PICCOLA DORRIT, LA = LILLE DORRIT
PICKWICK PAPERS, THE, 33; *6V*
PITJE BACKSPIER ALS PELZJÄGER, 113; *12V*
PITJE BACKSPIER AS FUR HUNTER = PITJE BACKSPIER ALS PELZJÄGER
PITJE BACKSPIER CACCIATORE DI PELLICCE = PITJE BACKSPIER ALS PELZJÄGER
POLIDOR CONTRA ZIJNE SCHOONMOEDER = POLIDOR CONTRO LA SUOCERA
POLIDOR CONTRO LA SUOCERA, 180; *8V*
PRIMA DISPUTA CONIUGALE, LA = ERSTE EHEZWIST, DER
PROSTOI SLUCHAI, 127; *7V*
PROVOCATORE, IL = PROVOKATOR
PROVOKATOR, 71; *12V*
QUANDO LE NAZIONI LOTTANO = WENN VÖLKER STREITEN
RAGAZZA CON LA CAPPELLIERA, LA = DEVUSHKA S KOROBKOI
RASSKAZ O PROSTOM SLUCHAYE = PROSTOI SLUCHAI
RIBELLI IN CUCINA = KÜCHENREBELLEN
RIUNIONE DI FAMIGLIA IN CASA PRELLSTEIN = FAMILIENTAG IM HAUSE PRELLSTEIN
RIVISTA DELLE NAZIONI, LA (frammento) = SHOW OF SHOWS, THE (frammento/fragment)
ROBBERS ROBBED = VOLEUSES VOLÉES, LES
ROYAL SHOW, 141; *10V*
RUPTURE, 154; *13V*
SAM'S BOY, 88; *7V*
SAVED BY THE PONY EXPRESS, 99; *9V*
SCHLARAFFENLAND, 110; *7V*
SCHNIPPS' BOXING MATCH IN HELL = SCHNIPPS BOXKAMPF IN DER HÖLLE
SCHNIPPS BOXKAMPF IN DER HÖLLE, 109; *7V*
SCROOGE, 46; *8V*
SCROOGE; OR, MARLEY'S GHOST, 44; *8V*
SECRET CASTLE, THE = DAS GEHEIMSCHLOSS
SERGEANT, THE, 94; *6V*
SERPENT CHARMERS, THE = CHARMEURS DE SERPENTS
SHOW OF SHOWS, THE (frammento/*fragment*), 165; *8V*
SI VIVE PROPRIO BENE = PROSTOI SLUCHAI
SIEGER, DER, 111; *12V*
SIGNOR QUALUNQUE È ASSETATO DI SAPERE, IL = HERR JEDERMANN IST WISSENSDURSTIG!
SIMPLE CASE, A = PROSTOI SLUCHAI
SKIPPER'S WOOING, THE, 89; *8V*
SOLO TU! = NUR DU!
SON = MOI SYN
SONG OF THE ROSES (frammento/*fragment*), 164; *8V*
SPANISH DANCER, THE, 155; *9V*
SPAZZACAMINI DELLA VAL D'AOSTA, GLI, 173; *10V*
SPOILERS, THE, 101; *10V*
SPORTS OF MANY LANDS, 164; *8V*
STAGE-COACH DRIVER AND THE GIRL, THE, 99; *9V*
STAROE DERZHIT = MOI SYN
STOOLPIGEON = PROVOKATOR
STORE FORVENTNINGER, 57; *13V*
STORIA DI UN CASO SEMPLICE = PROSTOI SLUCHAI
STREET OF SORROWS = FREUDLOSE GASSE, DIE
STUBBORN SUICIDE, THE = HARTNÄCKIGE SELBSTMÖRDER, DER
STÜRME DER LEIDENSCHAFT, 82; *13V*
SUA CARRIERA, LA = PROVOKATOR
SUICIDA OSTINATO, IL = HARTNÄCKIGE SELBSTMÖRDER, DER
SUOCERI, I, 180; *8V*
SYN = MOI SYN
TALE OF A SIMPLE CASE, THE = PROSTOI SLUCHAI
TALE OF TWO CITIES, A (1911), 52; *12V*
TALE OF TWO CITIES, A (1917), 53; *12V*
TEMPEST = STÜRME DER LEIDENSCHAFT
TEMPESTE DI PASSIONE = STÜRME DER LEIDENSCHAFT
TERRA PRIGIONIERA, LA = ZEMLYA V PLENU
TESSITORI, I = WEBER, DIE
THOR, LORD OF THE JUNGLE, 97; *9V*
TIT FOR TAT! = PEINE DU TALION, LA
TOOTH DEVIL, THE = ZAHNTEUFEL, DER
TORGOVTSY SLAVOI, 78; *11V*
TOWN MUSICIANS OF BREMEN, THE = BREMER STADTMUSIKANTEN, DIE
TRACKED BY BLOODHOUNDS; OR, A LYNCHING IN CRIPPLE CREEK, 94; *6V*
TROVATA DI KRI KRI, LA = SUOCERI, I
TWEE OVERGEBLEVENDEN, DE = COUPLE OF DOWN AND OUTS, A
TWIST OLIVÉR, 38; *7V*
UNIDENTIFIED GERMAN ANIMATION FILM = UNIDENTIFIZIERTER DEUTSCHER ZEICHENTRICKFILM
UNIDENTIFIZIERTER DEUTSCHER ZEICHENTRICKFILM, 109; *7V*
UNWANTED, THE, 159; *11V*
UOMO CHE AMAVA IL CINEMA, L', 183; *8V*
UOMO DAL MANTELLO BIANCO, L' = GOOSE WOMAN, THE
V PAUTINE = PROVOKATOR
VIAGGIO DI UNA STELLA = VIAGGIO IN UNA STELLA
VIAGGIO IN UNA STELLA, UN, 137; *9V*
VIAGGIO NELLE STELLE = VIAGGIO IN UNA STELLA
VICHINGHI, I = VIKING, THE
VIKING, THE, 160; *11V*
VINCITORE, IL = SIEGER, DER
VOLEUSES VOLÉES, LES, 140; *10V*
VOR FÆLLES VEN, 59; *10V*
VOYAGE AUTOUR D'UNE ÉTOILE, 137, 138; *9V*
WANNEER VOLKEREN STRIJDEN = WENN VÖLKER STREITEN
WE FAW DOWN, 20; *7V*
WE SLIP UP = WE FAW DOWN
WEAVERS, THE = WEBER, DIE
WEBER, DIE, 129; *9V*
WENN VÖLKER STREITEN, 168; *9V*
WERBEFILM FÜR DIE NEUE FORD-LIMOUSINE, 114; *12V*
WERBEFILM FÜR TISCHTÜCHER VON BIELSCHOWSKY, 114; *12V*
WETTERHÄUSCHEN, DAS, 114; *12V*
WHEN MOSCOW LAUGHS = DEVUSHKA S KOROBKOI
WHEN NATIONS QUARREL = WENN VÖLKER STREITEN
WHITE EAGLE, THE = BELYI ORIOL
WIEDERGEFUNDENE PARADIES, DAS, 109; *7V*
WILL AND A WAY, A, 87; *6V*
WINNER, THE = SIEGER, DER
WOMAN OF AFFAIRS, A, 28; *13V*
WONDERFUL LONDON (serie/series) = DICKENS' LONDON
WUNDER, DAS, 111; *12V*
YELLOW TICKET, THE = ZEMLYA V PLENU
ZAHNTEUFEL, DER, 111; *12V*
ZAKOLDOVANNOYE MESTO = ZVENYHORA
ZAUBERFLASCHE, DIE, 109; *7V*
ZEMLYA V PLENU, 69; *7V*
ZÜNDHOLZ, DAS, 112; *12V*
ZVENIGORA = ZVENYHORA
ZVENYHORA, 133; *9V*

Thank You, Richard Koszarski and John Libbey for 25 Years of FILM HISTORY

It is an honor to succeed Richard Koszarski, whose vision and hard work have made possible *Film History* since he founded the journal in 1987. For 25 years Richard has published significant original research that has helped to enrich and redefine our understanding of individual films, genres, and directors, industry practices, audio-visual technologies, and the cultural contexts and political import of the cinema. I am committed to continuing this tradition. At the same time, I hope that this important scholarly resource remains fully open to and supportive of new directions in the field that are expanding our sense of the international history of film by exploring the non-theatrical, non-commercial uses of motion pictures, the relations between film and other visual media and forms of entertainment, and the circulation of film within and across national borders. Ultimately, of course, it is the contributors who make the journal—I welcome your suggestions and your submissions.

— **Gregory Waller, Indiana University**





Introducing the new

FILM HISTORY

AN INTERNATIONAL JOURNAL

Beginning with Film History *25.1, Spring 2013, the journal will be edited by Gregory Waller of Indiana University.*

Film History publishes original research on the international history of cinema, broadly and inclusively understood. Its areas of interest include the production, distribution, exhibition, and reception of films designed for commercial theaters as well as the full range of non-theatrical, non-commercial uses of motion pictures; the role of cinema as a contested cultural phenomena; the technological, economic, political, and legal aspects of film history; the circulation of film within and across national borders; and the relations between film and other visual media and forms of commercial entertainment.

PUBLISHED QUARTERLY EISSN 1553-3905 | PISSN 0892-2160

INDIANA UNIVERSITY PRESS
INDIANA UNIVERSITY
http://www.iupress.indiana.edu

Order: http://www.jstor.org/r/iupress
Submit: filmhist@indiana.edu

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 31

www.giornatedelcinemamuto.it

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

FRIULI VENEZIA GIULIA

MiBAC DIREZIONE GENERALE PER IL CINEMA

Comune di Pordenone

Provincia di Pordenone

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA PORDENONE

FONDAZIONE CRUP

FRIULADRIA CRÉDIT AGRICOLE

CHRISTIE

Digitronic Service

EHOME Italia Service S.r.l.

CRASH s.r.l. Agenzia plurimandataria di assicurazioni

ABC Informatica

SINA

AUTOSYSTEM NOLEGGIO AUTOVEICOLI

SIM2 Multimedia

SLOWWAYS Allways FriuliVeneziaGiulia

LE DONNE DEL VINO fvg

Pordenone Turismo

PORDENONE WITH LOVE

c'entro anch'io

ITINERARIA

Amici della Cultura Pordenone

LEGAMBIENTE del Friuli Venezia Giulia onlus

WWF

MYmovies.it IL CINEMA DALLA PARTE DEL PUBBLICO